جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

الصورة الفنِّيَّة في شعر الخنساء

إعداد الطالب
سليم بن ساعد السُّلمي

إشراف
الدكتور خليل عبد الرفوع

رسالة مقدمة إلـى عمادة الدراسات العليـــــا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
فـي الأدب قســم اللغة العــربية وآدابهـــا

جامعة مؤتة 2009

الإهـــداء

إلى النفس التي عادت إلى ربها راضية مرضية...إلى روح **والدي** الطيبة فـي عليائها... رحمه ا رحمة واسعة.

إلى الأم الرمز، والحياة، والأمل، والحنان...**والدتي** أرفل ا عليها ثوب العافية لتنير لي الدرب...وتمنحِني القوة بدعائها، فتبعث في النفس الأمل والطموح.

إلى الأخ الأستاذ الدكتور **عمر العمَري**...الذي سكن حبه قلبي منـذُ صِـغري، أطال ا ُ في عمرِهِ وأمده بالعافية.

إلى الأخ الدكتور **محفوظ الزهراني**...الذي زرع الجد والاجتهاد في طريقـي، نور ا ُ طريقه بكل نورٍ وشرح صدره بالسرور.

إلى الأخ الأستاذ **منور الحربي**...الذي عرفته صديقاً وفيا، وأخًا فاضلاً ورجل مواقف ومهمات، الذي رافق دربي طِيلة هذه الدراسة.

إلى من يجف المِداد عجزاً عن شكرهِم كُلما تذكرتُ ما قدموا لي مـن فـضلٍ، أسندني في جنَباتِ الحياة...**إخواني وأخواتي**. أهدي هذا البحث.

سليم بن ساعد السلمي

الشكر والتقدير

امتثالاً لقول ا تعالى:"لَئِن شَكَرتُم لأزيدنكُم"، وانطلاقاً من قوله صلى ا عليه وسلم:"من لا يشكر الناس لا يشكر ا ". فإنني أزجي بالغ شكري، وعظيم تقديري إلى أستاذي الفاضل الدكتور خليل الرفوع، الذي أحاط هذه الدراسة بكل رعايته، منذ أن كانت فكرة في ذهن الباحث، ولم يبخل علي بوقته وخبرته وعلمه، فكان نعم الناصح والموجه والمرشد، فا أسأل أن يجزيه خير الجزاء.

والشكر موصول لأعضاء لجنة المناقشة، على تفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة، وعلى ما قدموه من ملحوظات أغنت هذا العمل، وجعلته مظنّة الصواب، وهم:

الأستاذ الدكتور: أنور أبو سويلم.

الأستاذ الدكتور: شفيق الرقب.

الدكتور: حمدي منصور.

ولا يفوتني أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى أساتذتي في قسم الأدب والنقد بجامعة مؤتة، الذين عايشتهم مدة عامين ونصف، كانت من أجمل أيام العمر.

وأتوجه بالشكر الجزيل إلى الأخوين: ماجد السلمي، وأحمد السلمي، على فضلهما في توفير كُل ما احتجته من مكتبة جامعة الملك عبد العزيز بجدة.

لهم جميعاً أقول: ليتني أستطيع أن أُوفيكم ما قدمتموه لي، ولكن أسأل ا لكم التوفيق والسداد، إنه ولي ذلك والقادر عليه.

سليم بن ساعد السلمي

فهرس المحتويات

الملخص

الصورة الفنية في شعر الخنساء

سليم بن ساعد المقعي السلمي

جامعة مؤتة، 2009م

هدفت الدراسة إلى بيان الصورة الفنية في شعر الخنساء، وتحديد موضوعاتها ومصادرها، التي تدخلنا إلى عالمها الخاص، فنسبر غورها، ونتبين نظرتها للكون والحياة، من خلال عالمها الباطني الحزين.

جاءت هذه الدراسة في أربعة فصول وتمهيد:

التمهيد: تناول نسب الشاعرة وأخبارها، ومفهوم الصورة الفنية وأهميتها عند النقاد القدامى والمحدثين.

الفصل الأول: درس موضوع الصورة الفنية، وقد اتضح أن الخنساء أفنت حياتها في موضوع الرثاء الذي يعتمد على ثلاثة محاور، هي الندب والتأبين والعزاء.

الفصل الثاني: اهتم بدراسة مصادر الصور الفنية، القائمة على المصدر الطبيعي والاجتماعي والفلسفي والديني.

الفصل الثالث: تخصص في دراسة جماليات الصورة الفنية، وكشف عن أهم هذه الجماليات التي تدور حول الصور البلاغية والحسية والأساليب الإنشائية.

وأخيراً خصصت الفصل الرابع للحديث عن الصورة الرمزية والمتناصة، وبينتُ الصورة الفنية التي رمزت بها الخنساء من جميع المصادر، والصور المتناصة، التي تقاطعت فيها الخنساء مع شعراء آخرين تقدموها.

وانتهت الدراسة بخاتمة، ذكرت فيها النتائج التي توصلت الدراسة إليها، ثم ذيلت الدراسة بقائمة المصادر والمراجع التي أفادتْ منها.

Abstract

The figurative language in the poetry of Al-Khansa`

Saleem Bin Sa`ed AL-Maq`I AL-Solamy

Mu'tah University,2009

This study is aimed at introducing the figurative language in AL-Khansa`s poetry, and determining its subjects and resources, which take us into her special world, and let us reveal its vague, and realize her look to the universe and the life through her deep internal sad world.

This study consists of four chapters and a beginning :

The beginning was about the poet's family and her biography, and the meaning of the figurative language and its importance for the old critics.

Chapter one: studying the figurative language subject

It was clear that Alkhansa` devoted her life for death poetry where she wrote poems about her dead relatives and that depend on three fields which are,

Chapter two shed the light on studying the resources of figurative language, which came from natural, social, philosophic and religious resources.

Chapter three specialized in studying the beauty of figurative language, and discovered one of its most beauties which are about meaning, sensational and the composition methods.

And at last I wrote chapter four to talk about symbolizing figure and quotations, and the figurative language which Al-Khansa` used as a symbol from all resources, and the quotation figures, which were a cross point between AL-Khansa` and other preceding poets.

The study was finished with an end, at which I mentioned the results of the study, and tailed the study with a menu of the books and references I used.

المقدمة

بدأت علاقتي بالشاعرة الخنساء في المراحل الأولى من دراستي، فقد أحببت شعرها، وأعجبت بأسلوبها الرثائي الصادق، وتعمقت هذه العلاقة عندما أكملت دراستي الجامعية. وحين التحقت ببرنامج الماجستير، أحببت أن يكون موضوع رسالتي في تجربة تلك الشاعرة، ونظراً لوجود دراسات تناولت حياة الشاعرة وشعرها، فقد رأيت أن موضوعاً مهماً في شعرها لم يبحث، وهو الصورة الفنية ومستوياتها الدلالية، فتعمقت الفكرة في نفسي، وعرضت الأمر على خليل الرفوع الذي شجعني بدوره على دراسة هذا الموضوع وسبر أغواره، فعكفتُ على دراسة ديوان الشاعرة، والدراسات التي كتبت عنها وعن شعرها.

وتكمن أهمية الموضوع - في رأيي - في أنه يساهم في عملية ربط الدراسات النقدية القديمة بالدراسات النقدية الحديثة، ويلقي الضوء على زاوية غير مضاءة من شعر الخنساء.

وقد استقام عندي البحث في ثلاثة فصول وخاتمة، صدرتها بتمهيد عرضت فيه لحياة الشاعرة وبيان أخبارها ومكانتها الشعرية عند النُقّاد القدامى والمحدثين، وتحدثت في الفقرة الثانية منه عن مفهوم الصورة الفنية وأهميتها عند هؤلاء النُقاد.

أما الفصل الأول فخصصته لدراسة موضوع الصورة الفنية. والموضوعات التي تطرقت إليها الخنساء في شعرها، وهو في الغالب ما قالته في رثاء أخويها صخر ومعاوية، ثم ما قالته لتعبر فيه عن نظرتها إلى الحياة.

ودرست في الفصل الثاني مصادر الصورة الفنية في شعر الخنساء، والتي انحصرت في المصدر الطبيعي، والاجتماعي، والفلسفي، والديني.

وتناولت في الفصل الثالث جماليات الصورة الفنية، وقسمته إلى موضوعات عدة شملت الصور البلاغية، والصور الحسية والأساليب الإنشائية.

أما الفصل الرابع من الدراسة فقد تناولت فيه تجليات الصورة الفنية في شعر الخنساء، والتي انحصرت في الصورة الرمزية، والصور المتناصة التي تميزت كثيراً بأنها متناصة مع نصوص شعرية سابقة.

ثم انتهيت بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة. أما مصادر البحث ومراجعه فمتعددة، وفي مقدمتها ديوان الشاعرة بتحقيق أنور أبو سويلم، كما شملت بعض كتب السيرة، وبعضاً من كتب تاريخ الأدب، وكثيراً من الكتب النقدية القديمة والحديثة، وعلى رأسها كتاب الأغاني للأصفهاني، وأسد الغابة في معرفة الصحابة، والشعر الجاهلي لشوقي ضيف، والصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي لجابر عصفور، والصورة الفنية في الشعر الجاهلي على ضوء النقد الحديث لنصرت عبد الرحمن، والطبيعة في الشعر الجاهلي لنوري القيسي، إضافة إلى كثير من الدراسات النقدية والأسلوبية الحديثة في الدوريات والرسائل الجامعية غير المنشورة، التي لا بد من دراستها لإتمام هذا البحث.

أما منهج دراستي فهو المنهج التحليلي التكاملي الذي يتخذ من النص الأدبي مادة للبحث، فقد حللت النص الشعري تحليلاً متكاملاً، مستعيناً بما قدمته العلوم الإنسانية في هذا المجال، والهدف من وراء ذلك هو تفكيك الصورة الشعرية، وتجاوز الحدود السطحية الشكلية لها، والنفاذ إلى العلاقات الخفية التي تحكمها، والظلال الإيحائية التي تشع منها؛ بغية الكشف عن وعي الشاعرة، وكيفية إدراكها حياتها. وللوصول إلى هذه الغاية لا بد من التحليل والتعليل والمنهجية.

وأرجو ا أن يكون في هذه الدراسة ما ينير تجربة الشاعرة للدارسين، مع يقيني أنني لم أبلغ في دراستي هذه ما تمنيت بلوغه، وخاصة أن أدواتي في التحليل والنقد مازالت غضة، ولكن كلمات رائد النقد الحديث ريتشاردز نصب عيني حين قال: "...أن تُقدم بحثاً ملؤه الأخطاء في موضوع الصورة خير من ألا تقدم شيئاً على الإطلاق". وفي الختام فإنني أحمد لمشرفي الدكتور خليل الرفوع صبره علي، وحرصه على توجيهي وتنبيهي وإرشادي المستمر إلى الطريق الصحيح.

التمهيد:

نسب الخنساء وأخبارها:

تُنسب الخنساء إلى عمرو بن الحارث بن الشريد بن رياح بن يقَظة بن عصية بن خُفاف بن امرئ القيس بن بهثة بن سلَيم بن منصور بن عِكرمة بن حصفَة بن قيس بن عيلان بن مضر، واسمها تُماضر[1].

وقيل هي خنساء بنت عمرو بن الشريد بن ثعلبة بن عصية بن خُفاف بن امرئ القيس بن بهثة بن سليم[2]، وتكنى أم عمرو، ومصداق ذلك قول أخيها صخر وهو على فراش الموت من أثر الطعنة التي أُصيب بها في غزوةٍ من غزواته[3]:

أرى أُم عمــرو لا تَمل عِيادتِــي ... وملَّــتْ سلَيمى مضجعِي ومكانِــي

والخنساء صحابية جليلة رأت رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ ولقبت بالخنساء لخنس كان في أنفها[4]، وهو أمارة من أمارات جمال المرأة عند العرب، وذكروا أن جمالها قد شد دريد بن الصمة الجشمي، الشاعر الفارس، فخطبها لنفسه،

---

[1] ـ انظر: الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين(ت:356هـ)، الأغاني، مصور عن طبعة دار الكتب، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1963م، ج15/ ص: 76. والخنساء، تُماضر بنت عمرو بن الشريد، الديوان، تحقيق: أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، الأردن، ط1، 1988م، ص:57 ـ 58.

[2] ـ انظر: العسقلاني، ابن حجر أحمد بن علي(ت: 853هـ)، الإصابة في تمييز الصحابة، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، ج7/ ص: 613.

[3] ـ انظر: الحصري، أبو إسحق إبراهيم بن علي القيرواني(ت:453هـ)، زهر الآداب وثمر الألباب، مفصل ومضبوط بقلم زكي مبارك، دار الجيل بيروت، لبنان، ط4، 1972م، ج3/ ص: 998.

[4] ـ الخنس في الأنف: هو تأخره إلى الرأس، وارتفاعه عن الشفة، وليس بطويل ولا مشرف. وقيل: هو تأخر الأنف عن الوجه مع ارتفاع قليل في الأرنبة، والرجل أخنس والمرأة خنساء، وأصل الخنس في الظباء والبقر.

انظر: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر للنشر، ط1، بيروت، (خنس).

ولكنها ردته، وآثرت أن تتزوج رجلاً من أبناء عمومتها، فتزوجها رواحة ابن عبدالعزى السلمي، فولدت له عبدا (أبو شجرة)، وهو شاعر أيضاً ، ولما مات رواحة خلف عليها مِرداس بن أبي عامر السلمي[1]، فولدت له: يزيد ومعاويةَ وعمراً وعمرة، وجميعهم شعراء. وقد وقع خلاف بين العلماء في رسم أسمائهم، كما وقع خلاف في نسبة العباس إليها، فرأى جمهور العلماء ـ وهو الراجح ـ أنه ابن زوجها، ورأت طائفة منهم أنه أحد أبنائها[2].

اختلف الرواة في ولادتها، وذُكِر في ذلك أقوال شتى، لكنني أتبع منهج الأقدمين، فلا أتكلف مشقة البحث عن يوم ولادتها، الذي ضاع في غبار الزمن، وإنما حسبي أن أقول:" إنها ولدت حوالي منتصف القرن الأول قبل الإسلام، فأدركت المبعث، ولقيت النبي ـ صلى ا عليه وسلم ـ في العام الثامن للهجرة، وهي في طلائع شيخوختها، وإن يكن حزنُها على صخر وعلى السادات من مضر قد هد كيانها، وجعلها تبدو في زيارتها للسيدة عائشة أم المؤمنين، حليقة الرأس تدب على عصا"[3].

---

[1] ـ هو والد العباس بن مرداس بن أبي عامر السلمي، الصحابي الشاعر الفارس البطل، وكان مرداس من سادة العرب، ومن سادة سليم وفرسانها وأثريائها.قد اشترك مع حرب بن أمية القرشي في "القُرية" وهي غيضة شجر ملتف لا يرام، وهو ممن تزوج الخنساء، وأنجب منها العباس.

انظر: الأنصاري، عبدالقدوس، بنو سليم، مطابع دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1391هـ/ 1971م، ص:361ـ363.

[2] ـ انظر: : الدينوري، عبدا بن مسلم بن قتيبة(ت:276هـ)، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: مفيد قميحة و محمد أمين الضنّاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005م، ص: 200. والعسقلاني، الإصابة في تمييز الصحابة، ج7/ص: 613. وبنت الشاطئ، عائشة عبدالرحمن، الخنساء، دار المعارف، بيروت، لبنان، 1957م، ص: 29. الحيني، محمد، الخنساء شاعرة بني سليم، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1383هـ/ 1963م، ص:68.

[3] ـ العسقلاني، الإصابة في تمييز الصحابة، ج7/ ص: 613.

وقد حزنت الخنساء حزناً شديداً لفقد أخويها؛ إذ فقـدت معاويـة أولاً، فحزنـت عليه. إلا أن وجود أخيها صخر كان خير عزاءٍ لها، خاصة أن دم معاوية لم يذهب هدراً، إذ كان القوم قد ثأروا له:"وهذا ما كان يخفّف من حزن الخنساء وتـرى فيـه بعض العزاء، حتى إذا مات صخر استعظمت المصيبة، واستفدحت الخطب"[1].

ومنذ مات صخر، لم تنتفع بحياتها، وإن عاشت بعده نحو ثلاثين عامـاً تبكيـه وترثيه، وأبت أن تنزع ثوب الحداد عليه طوال تلك السنين. وقد ذاقت قبل فجيعتهـا المزدوجة بفقد أخويها، طعم الإرمال، وأغلب الظن أنها ذاقت قبلهما مرارة اليتم، ثم ذاقت بعدهما مِحنة الثكل، لكن مصابها في أخيها صخر ألهمها كل مـا هـو متـسم بالمرارة، وألهاها عن كل قديم وحديث، وزودها بالشعر المرير، وأبعدها عـن كـل عيشٍ رغيد في جنبات الحياة.

عاشت الخنساء شطراً من حياتها في الجاهلية، والشطر الآخـر فـي الإسـلام، فسعدت بقدومها على رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ مع قومها بنـي سـلَيم، للإسلام والارتضاء به ديناً مـن بعـد الوثنيـة التـي كـانوا عليهـا مـن قبـل، فشهدت:"القادسية ومعها أربعة بنين لها، فقالت لهم أول الليل: أي بني، إنكم أسـلمتم وهاجرتم مختارين، والله الذي لا إله غيره، إنّكم لبنو رجل واحد، كما أنّكم بنو امرأةٍ واحدة، ما خُنتُ أباكم، ولا فضحتُ خالكم، ولا هجنت حسبكم، ولا غيرتُ نـسبكم، وقد تعلمون ما أعد الله ُ للمسلمين من الثواب الجزيل في حرب الكافرين، واعلموا أن الدار الباقية خير من الدار الفانية...فإذا أصبحتم غداً ـ إن شاء الله ـ ـ سـالمين، فاغدوا إلى قتال عدوكُم مستبصرين، وبالله على أعدائـه مستنـصرين، وإذا رأيـتم الحرب قد شمرت عن ساقها، واضطرمت لظى على سياقها، وجللـت نـاراً علـى أوراقها، فتيمموا وطيسها، وجالدوا رئيسها، عند احتدام خميـسها، تظفـروا بـالغنم والكرامة، في دار الخلد والمقامة. فخرج بنوها قابلين لنصحهـا، وتقدموا، فقـاتلوا وهم يرتجزون، وأبلوا بلاء حسناً، واستُشهدوا ـ رحمهم الله ـ، فلما بلغهـا الخبـر

---

[1] ـ القاضي، إسماعيل، الخنساء في مرآة عصرها" بحث ونقد وتحقيق في حياتها وعـصرها وشعرها" مطبعة المعارف، بغداد، 1962م، ج1/ ص: 47.

قالت: الحمد الذي شرفني بقتلهم، وأرجو من ربي أن يجمعني بهم في مستقر رحمته"[1].

ونتفاجأ بالخنساء التي لم تُظهر رد الفعل المتوقع لثكلها ببنيها الأربعة، اكتفائها بجملتها التي تردد صداها حتى وصل الآفاق: الحمد الذي شرفني بقتلهم. ونحن الآن أمام موقفين متناقضين للخنساء: نراها في الموقف الأول باكيةً حزينةً، تأبى أن تخلع ثوب الحداد، وتنظم في رثاء أخويها القصائد الطوال المحملة بالبكاء والعويل. ونراها في الموقف الثاني، يصلها خبر مقتل أبنائها عن آخرهم، لا تُحرك ساكناً، ولا تذرف دمعاً! بل تقبل الخبر بصدر رحب، فتحمد ا الذي شرفها بقتلهم جميعاً. و:" لنفرض أن الخنساء وجدت في مجد الاستشهاد عزاءها، فهل هاج مصرع الأبناء الأربعة شاعريتها، وأطلق لسانها بنشيد الشهادة، وحلاوة الإيمان!!

فهل يقال: إن بكاءها على أخويها قد استنفد الدمع من مآقيها، وإن رثاءها لهما قد استهلك عواطفها"[2]. إذ لم نجد بيتَ شِعرٍ واحدٍ نظمته في رثاء أبنائها، وهي شاعرة أصبحت مضرب الأمثال في الرثاء.

وترى بنت الشاطئ أن :" موقف الخنساء من بنيها مصدره شذوذ في طبيعة تُماضر، جعل عاطفة الأخوة فيها تطغى على عاطفة الأمومة التي هي جوهر الأنوثة، والعنصر الأصيل في مقومات الفطرة لحواء"[3].

وأرى أن موقف الخنساء في هذا ليس لشذوذٍ وانحرافٍ في طبيعتها؛ بل لأنها فهمت الإسلام وكيفية الالتزام بقوانينه عندما آمنت به، فهو ينهى في مضمونه عن النواح ولطم الخدود وشقّ الجيوب على الأموات؛ وقد تلقت جميع أحكام الإسلام من لسان رسول ا - صلى ا عليه وسلم - حينما قدمت مع قومها إليه، وحينما رأها تبكي وتنوح على من مات مِن ذويها، وخاصة أخاها صخراً. فمن هنا تابت من

---

(1) - ابن الأثير، عز الدين، أبو الحسن علي بن محمد الجزري(ت:630هـ)، أسد الغابة في معرفة الصحابة، تحقيق وتعليق: محمد إبراهيم البنا، ومحمد أحمد عاشور، دار الشعب، م7/ ص: 90.

(2) - بنت الشاطئ، الخنساء، ص: 51.

(3) - المرجع نفسه، ص:52.

النواح، فتلقّيها خبر أبنائها بروح غير باكية، هو من نتائج هذا الالتزام، هـذا مـن جانب، والجانب الآخر يعود في مضمونه إلى ضياع الشعر الذي قيل فيهم:"ولـيس في ذلك شك، فإن كثيراً من الشعر الجاهلي ضاع في أثناء رحلتـه الجاهليـة إلـى عصر التدوين"[1].

وذكر أولئك الذين ترجموا لها وحفِلوا بأخبارها، أنها قد قرضت الشعر في سِـن مبكرةٍ، وربما يعود ذلك لرهافة حسها، ويقظة مشاعرها، وتأثير البيئة التي عاشـت فيها؛ فقد ذكروا أن أباها عمراً كان شاعراً فارساً سيداً لقومه، وكان أخواها صـخر ومعاويةَ شاعرين. وقد زاولت الخنساء فن الشعر في الفترة الزمنية الجاهلية التـي سبقت الإسلام بقليل، التي ظهرت فيها طائفة من الشعراء الفحول كزهيـر وابنيـه كعب وبجير المزنيين، والنابغة الذبياني، والنابغة الجعدي، ولبيد العامري، والأعشى البكري، وحسان بن ثابت الأنصاري، ودريد بـن الـصمة الجـشمي، وغيـرهم، وعاصرت تُماضر هؤلاء جميعاً فتأثرت بهم، وحفظت أشعارهم، وتناصت منه فـي شعرها، وزاحمتهم في الأسواق الأدبية التي كانت تُعقد في أرجاء الجزيرة العربية، كسوق عكاظ.

وبهذا احتلت الخنساء مكانة شعرية مرموقة، تجاوزت بعض معاصريها أحياناً، فشهد لها أقرانها من الشعراء بقوة الشاعرية، قال النابغة الذبياني وقد أنشدته: وكان يومئذ في قبته الحمراء في سوق عكاظ، يحكم بين الشعراء:"وا لو لا أن أبا بصير أنشدني لقلت: إنك أشعر الجن والإنس"[2].

---

[1] ـ عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، دار الجيل، بيـروت، ط2، 1408هـ/1987م، ص: 111.

[2] ـ ابن قتيبة، أبو محمد عبدا بن مسلم الدينوري(ت:276هـ)، الشعر والشعراء أو (طبقات الشعراء)، حققه وضبط نصه: مفيد قميحة، ومحمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيـروت، لبنان، ط2، 2005م، ص: 200.

وقال حسان بن ثابت الأنصاري بعد أن أنشدته شعرها:" وا مـا رأيـتُ ذاتَ مثانة أشعر منك"(1).

وقيل لجرير:" من أشعر الناس؟ قال: أنا لولا هذه الفاعلة ـ يعني الخنساء ـ"(2). ولعله أشار إلى شيءٍ من شعرها كان بين يديه. ورأى بـشار بـن بـرد أن شـعر الخنساء قوي ومتين ليس فيه ضعف، قال:" لم تقل امرأة شِعراً قطّ إلا ظهر الضعف فيه، فقيل له: أو كذلك الخنساء؟ فقال: تلك كان لها أربع خصى"(3).

ورأى بعض النُقاد أنها متقدمة على سائر النساء في قول الشعر؛ إذ جعلها ابـن سلام ضمن شعراء الرثاء، فقال:" وصيرنا أصحاب المراثـي طبقـةً بعـد العـشر الطبقات: أولهم المتمم بن نويرة...رثى أخاه مالكاً، والخنساء بنت عمـرو...رثـت أخويها صخراً ومعاوية"(4). والمبرد يساوي بينها وبين ليلى الأخيلية، مع أنه قـدمها في الذكر فقال:" كانت الخنساء وليلى في أشعارهما متقدمتين لأكثر الفحول، وقلّمـا رأيت امرأةً تتقدم في صناعة"(5). وقارن أبو زيد بين الخنـساء وليلـى الأخيليـة، بقوله:"ليلى أغزر بحراً، وأكثر تصرفاً وأقوى لفظاً؛ والخنساء أذهـب فـي عمـود الرثاء"(6).

---

(1) ـ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص: 201.

(2) ـ الشريشي، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي، شرح مقامات الحريري، دار الكتب العلمية، بيروت، 1979م، ج2/ ص:172.

(3) ـ المصدر نفسه، ج2/ص: 172. وينظر: ابن نباتة، جمال الدين المصري، سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون(ت: 798هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكـر، مطبعـة المدني، 1964م، ص: 426.

(4) ـ ابن سلام، محمد(ت: 231هـ)، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمـود محمـد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ج1، ص: 203.

(5) ـ الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ج3/ ص: 999.

(6) ـ المصدر نفسه، ج3/ ص:999.

فمن هنا اتفق:" أهل العلم بالشعر أنه لم تكن امرأة قبلها، ولا بعدها، أشعر منها"[1].

هذا ولا تزال الخنساء موضع عناية الباحثين في عصرنا الحـديث؛ إذ نجـدهم يعدونها شاعرة جاهلية راثية، فبنت الشاطئ تنسبها:" فنياً إلى العصر الجاهلي، وإن كانت حياتها قد امتدت في الواقع إلى ما بعد الإسلام سنين عدداً"[2]. وترى أيضاً أن التاريخ الأدبي للعرب سجل:" مولد شاعرة قُدر لها أن تـشغل المكـان الأول بـين شواعر العربية"[3].

ويقدمها لويس شيخو بقوله:" امرأةٌ طار ذكرها في أواخـر الجاهليـة وغـرة الإسلام، حتى صار مجرد اسمها عند العرب مثلاً يضرب في مناحة الأقوام، وبكاء الإخوان الكرام"[4]. وذهب إلى مثل هذا أنور أبو سويلم؛ إذ يقول في مقدمة تحقيقـه لديوانها إنها:" عبرت بأشعارها الرقيقة أصدق تعبير عن مرارة الثكل، وألم الموت، وصورت التجربة الإنسانية المؤلمة أدق تصوير، فكـان شِـعرها خالـداً نحـسه، ونتجاوب معه، وننفعل به"[5].

ويرى عبد الرحمن الناصر في تقديمه لكتاب إسماعيل القاضي ـ الخنساء فـي مرآة عصرها ـ أنها تفرض:"نفسها على التاريخ الأدبي، وتبقى الـشاعرة المقدمـة على شواعر العرب جميعاً، سواء منهن من سبقنها، أو من جئن بعـدها إلـى يـوم الناس هذا، رأى هذا الأقدمون من نقاد العرب، وشيوخ الأدب، وأمراء البيان، ورآه

---

(1) ـ ابن الأثير، أسد الغابة في معرفة الصحابة، ج7/ ص89. وينظر:العسقلاني، الإصابة فـي تمييز الصحابة، ج7/ ص: 614. والبغدادي، عبدالقادر بن عمر، خزانة الأدب واب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام هارون، الهيئـة المـصرية العامـة للكتـاب، ط2، 1979م، ج1، ص434.

(2) ـ بنت الشاطئ، الخنساء، ص: 9.

(3) ـ المرجع نفسه، ص: 45.

(4) ـ شيخو، لويس، أنيس الجلساء في ملخص شرح ديوان الخنساء، المطبعة الكاثوليكية للآبـاء اليسوعيين، بيروت، 1985م، ص:3.

(5) ـ الخنساء، الديوان، ص:6.

المحدثون، وقرروه، وأجمعوا عليه[1]. وأما نوري حمودي القيسي؛ فيرى الخنساء:" ظاهرةً فنيةً جديدةً في الشعر العربي"[2].

وعدها شوقي ضيف:" أشهر من بكت واستبكت في الجاهلية"[3]. وأمـا محمـد الحينى فيرى أنه من حق الخنساء علينا أن نقول: إن مثل هذا الشعر(شعر الخنساء) لا يصل إليه إلا شاعر كبير، وأن موهبتها الشعرية كانت ترشحها؛ لأن تكون مـن فحول الشعراء، وأن تقول الشعر في مختلف فنونه، ولكنها آثرت الرثاء وقـصرت فنها عليه؛ بسبب تلك المصائب التي أصابتها، وجذبت شاعريتها إلى غرض واحد، وهو أشهر شعرها[4].

ولعل أجمل الشعر وأعذبه فنياً هو أصدقه وتمثيله للواقـع، وتجـسيده للمعانـاة الإنسانية في أبرز صورها، فمن لم يعش الألم ويجرب المآسي لـن يمتلـك القلـب المرهف والإحساس الرقيق والمشاعر الصادقة؛ لذلك أرى أن شعر الخنـساء مـن أصدق ما وصل إلينا من الشعر العربي في نوعه، وأخلصه عاطفة في التعبير عـن الحزن العميق الدافع بصاحبه إلى طلب الثأر، وقصد الانتقام حينـاً، وإلـى اليـأس المفجع أحياناً؛ لأنها من خلال صدمتها عاشت هذه المراتب مـن الحـزن وعانـت ويلات الفراق والرحيل، وذاقت من الآلام والأحزان ما لم يذقه إنـسان، وتجرعـت غصص الفاجعة الكبرى في أعلى مستوياتها، وبما هي أنثى لا تصغي إلا لنبـضات قلبها الجريح، جاء خطابها الشعري أنثوياً، وذلك من خلال البنية الشعرية الممتلئـة بألفاظ المرأة، فهي بنية تمتلأ بالبكاء والعويل، والحزن، والخـوف بالإضـافة إلـى انشطار ذاتها، وقلقها الدائم من المستقبل وشعورها بالانكسار. فللمعانـاة دور فـي

---

(1) ـ القاضي، الخنساء في مرآة عصرها، ص:3.

(2) ـ القيسي، نوري حمودي، الخنساء ظاهرة فنية جديدة فـي الـشعر العربـي، مجلـة آداب المستنصرية، مطبعة دار المعارف، بغداد، العدد الأول، 1396هـ/ 1976م، السنة الأولى، ص: 218ـ 236.

(3) ـ ضيف، شوقي، فنون الأدب العربي، الفن الغنائي، الرثاء، دار المعارف، ط4، القـاهرة، ص: 14.د.ت.

(4) ـ انظر: الحيني، الخنساء شاعرة بني سليم، ص: 224.

اختيار الخنساء لألفاظها الشعرية وتشكيلات الصياغة؛ لذلك جاءت قصائدها تجربة مميزة في عالم الإبداع الشعري.

وقد امتلكت الخنساء - كغيرها من الشعراء الفحول - القدرة الجمالية التي توجهها المعاناة في استعمالها الألفاظ، واستثمار خصائصها التي حولت الألفاظ المفردة المعجمية إلى ألفاظٍ ذات طابع شعري، جعلها تتسم بخصوصيات شعرية تخرج من عواطفها المتألمة دون تكلف، حتى أصبحت أُنموذجاً للمرثاة الصادقة النابعة من قلبٍ صادق؛ ربما ألهمت بها عدداً كبيراً من شعراء المراثي المتأخرين.

وغفل الزمن عن ذكر السنة التي توفيت فيها، وكل ما قيل: إنها كانت تعانق الحياة في خلافة عمر بن الخطاب - رضي ا عنه - فقد كان يعطيها أرزاق أبنائها الأربعة الذين استشهدوا في معركة القادسية حتى مات. ولئن صح هذا الخبر، فإنها قد توفيت في خلافة عثمان بن عفان - رضي ا عنه - ولعل هذا الخبر هو الذي حمل الزركلي على أن رجح أنها تُوفيت في سنة: 24هـ[1].

مفهوم الصورة الفنية وأهميتها.

لعل روعة الشعر مستمدة من روعة صوره؛ لأن الصورة عماد الشعر وقوامه، وهي بداية الخيط الذي يقودنا إلى البناء الشعري. وأرى أن مقدار الشاعرية يتوقف على الإبداع في التصوير؛ لذلك شغل تحديد مفهوم الصورة الفنية، وأهميتها النُّقاد القدماء والمحدثين على السواء، ومازال البحث قائماً في ميدان دراسة الصورة؛ لذا قال في ذلك أحد كبار الباحثين المحدثين:" ما بذلته من جهد في هذا السبيل جعلني أقتنع اقتناعاً عميقاً بأن قضية الصورة في التراث النقدي العربي مشكلة جوهرية، لا تحتاج إلى دراسة واحدة فحسب، بل إلى العديد من الدراسات

---

[1] - انظر: الزركلي، خير الدين، الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين، والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 1989م، ج2/ ص: 342. وينظر: ابن الأثير، أسعد الغابة في معرفة الصحابة، ج7/ ص:90. والحيني، الخنساء شاعرة بني سليم، ص: 118.

المتخصصة"[1]. على الرغم من أن هذا الميدان استوعب دراسات متعددة، تناولت الصورة وأهميتها، وقيمتها الجمالية من جوانبٍ مختلفة.

والتصوير ليس أمراً جديداً أو مبتكراً في الشعر، وأشار إلى ذلك إحسان بقوله:" ليست الصورة شيئاً جديداً، فإن الشعر قائم على الصورة - منذ أن وجد حتى اليوم- ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في استخدامه للصورة"[2].

الصورة في النقد القديم:

لا يمكن تصور شعرٍ خالٍ من الصورة؛ لذا أولى النُقاد ـ على مر العصور ـ الصورة اهتماماً كبيراً، وإذا ذهبنا نستقصي ما جاء في كتب النقد القديم حول الصورة، فإن المقام سيطول، ولكننا سنكتفي بعرض آراء بعض النقاد القدامى الذين كانت لهم جهود بارزةٌ في هذا الشأن. وسوف نلاحظ أن الجذور العربية لدراسة الصورة متوافرة وليست مفقودة، وإن اختلفت درجة الاهتمام ـ عند هؤلاء النُقاد ـ بين إشارات ولمحات بسيطة وعابرة حيناً، وبين إدراك ووعي عميق لطبيعة الصورة وأثرها في النص الأدبي مع اهتمام بالنواحي الفنية والجمالية فيها حيناً آخر.

ويعد الجاحظ أول من وضع حجر الزاوية؛ لتوضيح مفهوم الصورة وإبراز قيمتها الفنية، من خلال نظرته التقويمية للشعر، والإشارة إلى الخصائص التي تتوافر فيه؛ فعندما بلغه أن أبا عمرو الشيباني استحسن بيتين من الشعر لمعناهما مع سوء عبارتهما، علق برأيه أن:" المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة

---

[1] ـ عصفور، جابر أحمد، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1974م، ص: 9.

[2] ـ عباس، إحسان، فن الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1955م، ص:230.

المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضـرب من النسيج وجنس من التصوير"[1].

ففي هذا النص - الذي يعد من أقدم النصوص في هذا المجال - تحدث الجاحظ عن التصوير، وقد توصل إلى أهمية جانب التجسيم وأثره في إغناء الفكر بـصور حسية قابلة للحركة والنمو، تعطي الشعر قيمة فنيـة وجماليـة، لا يمكـن للمتلقـي الاستغناء عنها؛ فحينما يكون الشعر جنساً من التصوير يعني هذا:" قدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي، وهي فكرة تعد المدخل الأول أو المقدمـة الأولـى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى"[2].

ويرى الجاحظ أن المعاني نابعة من التجارب الإنسانية، وهذه يشترك فيها العربي والعجمي، ومن نشأ في البادية أو الحاضرة؛ أي أن المعـاني راجعـة إلـى جهـد صاحبها وخبراته وتجاربه وتحصيله.

لذلك أفاد البلاغيون والنُقّاد العرب الذين جاءوا من بعد الجاحظ من فكرتـه فـي جانب التصوير:" وحاولوا أن يصبوا اهتماماتهم على الصفات الحسية في التـصوير الأدبي وأثره في إدراك المعنى وتمثله, وإن اختلفت آراؤهم وتفاوتت في درجاتها"[3]. وفي مقدمتهم قدامة بن جعفر، الذي اقتفى أثره، في تحديدِهِ لمفهوم الصورة الشعرية، حينما تحدث في أكثر من موضع عن الشعر مبيناً حده، وتعريفه، ومحـللاً أركانـه لفظاً ومعنى ومشيراً إلى طبيعته مادةً وشكلاً، حيث قال في ذلـك:" وممـا يوجـب توطيده وتقديمه، قبل الذي أُريد أن أتكلم فيه، أَن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أَن يتكلم منها فيما أَحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيـه، وإذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أَنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الـصور منهـا، مثـل

---

[1] - الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر(ت: 255هـ)، كتاب الحيوان، تحقيق: عبـد الـسلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط3، 1969م، ج3/ص:13.

[2] - عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص: 316.

[3] - الصائغ، عبد الإله، الصورة الفنية معياراً نقدياً "منحنى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير"، دار القائدي، ليبيا، (د.ت)، ص:170.

الخشب للنجارة، والفضة للصياغة. وعلى الشاعر - إذا شرع في أي معنى كـان، من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة والمدح، وغير ذلـك مـن المعاني الحميدة، و الذميمة - أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلـك إلـى الغايـة المطلوبة"[1].

ويمكن القول: إن قدامة يتقدم على التصوير الجاحظي – وإن كان قد تأثر به - خطوة جديدة؛ فلقد كان كلامه أدخل في باب التصوير من رأي الجاحظ فيه؛ إذ جعل للشعر مادة وهي المعاني، وصورة وهي الصياغة اللفظية، والتجويد في الصناعة:" فلقد تناول قدامة مقومات الصورة في الشعر، ولم يكتف في هذا التناول بصحة اللفظ والتركيب، وسلامة الوزن، واتساق القافية مما يعد أموراً جوهريـة لبنـاء هيكـل الشعر، بل وقف عند مسائل عرضية تُعد مظهر اقتدار الـشاعر علـى الابتكـار والإبداع"[2]، لذلك ترى بشرى صالح أن الصورة - طبقاً لتحديد قدامة -:" الوسيلة، أو السبيل لتشكيل المادة وصوغها، شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات، وهي – أيضاً – نقل حرفي للمادة الموضوعة، المعنى يحسنها ويظهرها حلية تؤكد براعة الصانع..."[3].

وعندما نتوقف عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، نجد أن منهجـه فـي دراسـة الصورة منهج متميز عما سبقه من العلماء العرب، وعلى الرغم من إفادته الكبيـرة من جهودهم، فقد أفاض في حديثه عن الصورة فـي(أسـرار البلاغـة) و(دلائـل الإعجاز)، فمن إشارته إليها قوله:" ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيـان

---

[1] - البغدادي، قدامة بن جعفر(ت:337هـ)، نقد الشعر، تحقيـق: كمـال مـصطفى، مكتبـة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978م، ص: 19.

[2] - طبانة، بدوي، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، الأنجلو المصرية، القـاهرة، ط3، 1969م، ص:342.

[3] - صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص:22.

في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فـضلاً"[1]. وقـد ذكـر عبدالقاهر النص السابق، وهو يتحدث عن الاستعارة المقيدة مبيناً أن فضيلتها توضح المعنى في صورة مستجدة.

وهي عنده الفروق التي تميز معنى من معنى، كتميز خاتم عن خـاتم، وجـسم إنسان عن إنسان آخر، وسوار عن سوار، ووضح فـي كتابيـه كـذلك الوسـائل والأساليب التي تجعل الصورة حسنةً ومقبولة، حتى إنه شبه صياغة الكلام بصياغة المعادن النفيسة، يقول:" ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التـصوير والـصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفـضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار"[2].

فلم يهمل الأثر النفسي وأهميته في تكوين وتشكيل الصورة؛ فاستند تحليله العميق للخلق والإبداع الشعريين على الذوق الفني المرهف، وما تثيـره مفـردات البيـان العربي، أو ضروبه الفنية من استجابة في نفس متلقيها، فبدا البيان العربي عنده قائماً على الذوق والتذوق؛ لذلك نراه في نصٍ آخر يربط الصورة بدوافع نفسية إضافة إلى الخصائص الذوقية والحسية؛ إذ تجتمع هذه الخصائص جميعاً عبر وشائج وصـلات حية لتعطي الصورة شكلاً ورونقاً وعمقاً مؤثراً، يقول:" التمثيل إذا جاء في أعقـاب المعاني أو ُأبرزتْ هي باختصار في معِرضه, ونُقلت عن صورها الأصـلية إلـى صورته كساها أبهة وكسبها منقبة, ورفع من أقدارها وشب من نارهـا وضـاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها واستثار لها أقاصي الأفئدة صـبابة وكلفاً, وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفاً"[3].

---

(1) ـ الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد(ت:471هـ)، كتاب أسـرار البلاغـة، تحقيق: هـ. ريتر، مكتبة المتنبي، القاهرة، ط2، 1979م، ص:41.

(2) ـ الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (ت: 471هـ)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمد عبده، ومحمد محمود الشنقيطي، راجعه: محمد رشـيد رضـا، مكتبـة القاهرة، مصر، د.ط، 1961م، ص: 322.

(3) ـ الجرجاني، كتاب أسرار البلاغة، ص: 101.

ومن هنا بين أحد النُقاد مدى الحس النقدي المرهف الذي وصل إليه عبـدالقاهر على المستويين التنظيري والعملي معاً، فيقول:" قد يرتفع هذا الحس إلـى مراقـي الوعي النظري الذي يسعى إلى الكشف، في هذه الأدوات التعبيرية عن قانون عـام ينظمها. لقد تحققت هذه الصحوة عند عبد القاهر الجرجاني فـي كتابيـه (أسـرار البلاغة) و (دلائل الإعجاز). لقد أدرك هذا البلاغي الفذ، أن (الشعرية) أو البلاغـة تتحقق بفضل (التصوير) الذي يعترض المعنى. هذا التصوير أو (وجوه الدلالة على الغرض) هو مجموع الأدوات التصويرية البيانية من تشبيه وتمثيل واستعارة وكناية. وهذا ما يختصره الجرجاني في عبارته التي يتحدث فيهـا عـن القـدماء وفهمهـم للصورة: (إنهم لا يعنون بحسن العبارة مجـرد اللفـظ، ولكـن صـورة وصـفة وخصوصية تحدث في المعنى). إن هذا الموضوع هو عينه الموضوع الذي يحـدده المعاصرون تحت تسمية صورة"[1].

وأرى أنه أعطى اللفظ والمعنى حقهما في أكمل صورة تُرى؛ فالصورة الأدبية عنده تشكل في الذهن أولاً، ثم تبرز إلى الخارج بعد انتظامها، وأساس الجمال يرجع عنده إلى النظم والصياغة والتصوير، فالصورة لا تخلق عبثاً، وإنمـا لهـا معنـى مقصود، وغرض يهدف إليه الشاعر، فالخيال عنده رافـد مـن روافـد الـصورة المتعددة، وإن وقع في الصورة زادها جمالاً. فحقيقةً بلغ عبد القاهر قمة الخـروج عن المألوف والسطحي في معالجة قضية الصورة حينما عدها عنصراً حيوياً مـن عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية. وترى ريتا عوض أن عبـد القـاهر الجرجاني استطاع: " أن يجمع في نظريته النقدية بين الاتجاهات الرئيسية الثلاثة في تعريف الصورة الشعرية، وأن يمزج بينها بشكل رائع ملغياً – بفكره التحليلي الثاقب – ما يبدو من تناقض ظاهري. وتجلت في مذهبه الشعري الصورة الشعرية مجـازاً وانطباعاً حسياً ورمزاً، بما هي أشكال مختلفة، موازية لما تمر به النفس من حالات،

---

(1) ـ محمد، الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقـافي العربـي، بيروت، ط1، 1990م، ص:293 ـ 294.

وما يتدرج الفكر فيه من مستويات"[1]. فدراسة الصورة عند عبد القاهر هي دراسة متميزة ونظرته نظرة تغاير المفاهيم التي سبقت دراساته مما يحفزنا إلى عده الناقد الأول الذي بسط القول في الصورة مفهوماً واصطلاحاً.

والشعر عند حازم القرطاجني تصوير، يقول: إن الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ضمن مبحث المعاني، فالشاعر يولد الصور من الألفاظ[2]، فالصورة مبثوثة هنا وهناك، والشاعر الفذ هو الذي يلم أشتاتها بعملية التصوير الذهنية من خلال قوة الحافظة، حيث تكون صورة الأشياء مرتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود، فإذا أجال خاطره في تصويرها، فكأنه قبل حقائقها[3].

يذكر حازم الصورة في مجال الحديث عن التخييل الشعري، فيقول:" والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[4].

فالشعر عند حازم إثارة المخيلة لانفعالات المتلقي، يقصد المبدع منها دفع المتلقي إلى اتخاذ موقف خاص، أي إن صور الشعر ومخيلاته تثير كوامن النفس وصورها المختزنة عند المتلقي. ومن هنا فالصورة عند حازم :" لم تعد تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب، ولم تعد تحوم حول التقديم الحسي، وإنما أصبحت محددة في دلالة سيكولوجية خاصة تتصل اتصالاً وثيقاً بكل ما له صلة بالتعبير الحسي في الشعر"[5].

---

[1] ـ عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992م، ص: 88.

[2] ـ انظر: القرطاجني، أبو الحسن حازم، (ت: 821 هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م، ص: 18 ـ 21.

[3] ـ المصدر نفسه، ص:42 ـ 43.

[4] ـ المصدر نفسه، ص: 89.

[5] ـ عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص: 361.

والمأخوذ من كلام جابر عصفور أن الصورة قد تطور مفهومها عند حازم، فلم تعد مقصورة على الشكل فحسب، بل شملت كل ما يؤثر في المتلقي بتغيير مواقفـه القديمة، أو بإتخاذ مواقف جديدة بعد أن تفاعلت صور النص مع مخيلة المتلقي، كما ربط الناقد نفسه بين الجانب الفني لمصطلح الصورة، وبين الجانب النفسي.

ومن الواضح أن النقاد القدماء قد ألبسوا الصورة رؤية جديدة، وهي من خلـق التراث النقدي الأصيل، غير أن النقد العربي ظل ينقصه تحديد المـصطلح الجـامع للصورة، وظلت نظرتهم قائمة على عنصرين رئيسين، هما:(اللفظ والمعنى)، برغم ما قاله النُقاد القدماء في مباحث البلاغة عامةً، وعلم البيان خاصةً.

إذن عالج النقاد القدماء قضية الصورة ضمن معالجتهم قضية اللفظ والمعنى بعد أن فهموا أفكار أرسطو على أساس الفصل بين اللفظ والمعنى"الشكل والمـضمون"، فدارت معركة نقدية حامية بين أنصار كل من الطرفين. فقد أكد أرسطو فكـرة أن المحاكاة هي جوهر الشعر. وهذا يعني أن الصورة الفنيـة تُحـاكي الواقـع القـائم والمتخيل، ما هو كائن، وما تمنى الشاعر أن يكون، فأخذوا عنه مصطلحي المحاكاة والتخييل. لكن أرسطو طبق مصطلحاته على الأجناس الأدبية المعروفة في عـصره وهي المسرحية والملحمة[1].

الصورة في النقد الحديث:

أولى النُقاد المحدثون الصورة اهتماماً كبيراً، وليس أدل على ذلك من هذا الكـم الهائل من الدراسات التي أصبحت تتخذ من الصورة عنواناً لها؛ وذلك لما للـصورة من أهمية عظمى في جذب المتلقي ليتفاعل مع المبدع؛ و:" لقـد كانـت الـصورة الشعرية، دوماً، موضوعاً مخصوصاً بالمدح والثناء، إنها وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقيها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى. والعجيب

---

(1) ـ انظر: الديوب، سمر جورج، الصورة الفنية عند شعراء البادية في عصر صدر الإسلام، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة البعث، حمص، سوريا، 1419هـ/1998م، ص: 13.

أن يكون هذا موضع إجماع بين نقاد ينتمـون إلـى عـصور وثقافـات ولغـات مختلفة"[1].

ولعل من أُولى الدراسات تحمل مصطلح الصورة عنوانـاً دراسـة مـصطفي ناصف، والناظر في هذه الدراسة يجده مغرماً بإنكار جهود القدماء، ونفـي المزيـة والفضل عنهم؛ فهو ينكر أن يكون العرب قد عرفوا الصورة الفنية، بحجة أن النقـد العربي القديم لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن فـي إنتـاج الـشعر[2]. وأصبحت الصورة في منظوره النقدي:" منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء"[3].

ويرى محمد غنيمي هلال أن ندرس الصورة الأدبية:" في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخالق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحده، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هـذه الحـالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربتـه وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معاً على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري"[4].

وقد تعرض الناقد لفلسفة عند المذاهب الأدبيـة، الكلاسـيكية، والرومانتيكيـة، والبرناسية، وغيرها[5]، وأوضح أن النظرة القديمة للخيال كانت عقبة في سبيل فهم الصورة؛ لأنهم ـ أي القدماء ـ لم يفرقوا بين الوهم وبين الخيال.

ويعرف الناقد محمد حسن عبدا الصورة على أنها:" صورة حسية في كلمات، استعارية إلى درجة ما، في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانية، ولكنها أيضاً شُحنت ـ منطلقة إلى القارئ ـ عاطفة شعرية خالصة، أو انفعالاً"[6].

---

(1) ـ محمد، الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص:7.

(2) ـ انظر: ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1984م، ص: 9.

(3) ـ المرجع نفسه، ص: 8.

(4) ـ هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص: 387.

(5) ـ انظر: هلال، محمد غنيمي، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص:57.

(6) ـ عبد ا ، محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، القـاهرة، 1984م، ص: 32.

ويضيف:" الشاعر ليس مجرد رجل يشاهد الأشياء، وإنما يمزجها ببنائه الفكري والروحي"[1]. ويؤكد ذلك بقوله:" ويمكن للناقد الحر الرؤية أن يكشف عند زعماء التقليديين صوراً وقصائد تند عن أي إطار مرسوم"[2].

ويتناول نصرت عبدالرحمن دراسة الصورة الفنية في الشعر الجاهلي من وجهة نظر النقد الحديث، وهو يرى أن:" قضية الصورة من أشد القضايا خطورة في النقد الحديث"[3]. ومن ثم يعترف قائلاً:" أعترف أن مصطلح الصورة من المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي"[4].

ولم يقدم نصرت عبد الرحمن أي تعريف للصورة في دراسته، بل:" أخضع الشعر العربي قبل الإسلام لمشرحة النظرية الأوروبية بشأن الصورة الفنية، وانهال عليه جزاً وتقطيعاً، عسى أن يستجيب لهذه النظرية ويتبرأ من أصالته معنى ومبنى"[5].

أما علي البطل فقد اتخذ لدراسته المنهج الأسطوري، وطبقه على الشعر منذ الجاهلية وحتى آخر القرن الثاني الهجري، فيقول:" يحاول هذا البحث أن يكشف عن وجهٍ للشعر العربي كان محتجباً طيلة هذه الفترة الطويلة من عمره، هو وجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير القديمة"[6].

فقد عالج دراسة الصورة أسطورياً، وعرف الصورة بقوله:" الصورة تشكيل لُغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية

---

(1) ـ عبد ا ، الصورة والبناء الشعري ، ص: 18.

(2) ـ المرجع نفسه، ص:109.

(3) ـ عبدالرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ط2، 1982م، ص: ه.

(4) ـ المرجع نفسه، ص: 12.

(5) ـ البصير، كامل حسن، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987م، ص: 175.

(6) ـ البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1981م، ص: 8.

والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة في صور حسية، ويدخل في تكوينها ما يعرف بالصور البلاغية من تشبيه ومجاز، إلى جانب التقابل، والظلال والألوان، وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي"[1].

ويقول (سي. دي لويس) مبينًا أول خطوة في خلق الصورة:" هي أن يقرن الشاعر نفسه إلى الأشياء التي تستهوي حواسه"[2].

وعد عبد القادر الرباعي الصورة ابنة الخيال المتميز:" الصورة في التصوير الجديد ابنة الخيال الشعري الممتاز الذي يتألف - عند الشعراء - من قوى داخلية، تفرق العناصر وتنشر المواد، ثم تعيد ترتيبها وتركيبها؛ لتصبها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متحد منسجم...، والقيمة الكبرى للصورة الشعرية في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى العميق للحياة والوجود المتمثل في الخير والجمال، من حيث المضمون والمبنى بطريقة إيجابية مخصبة من حيث الشكل"[3]. وبعد استعراضه لآراء بعض النقاد الأجانب، يقول:" إن هذه الآراء وأمثالها تعزز ثقتنا بهذه الوسيلة الجمالية وتدفعنا للاعتماد عليها في حركتنا نحو اكتشاف المعنى الأشمل للحياة. فالصورة بنضارتها وتكثيفها وقوة الاستدعاء فيها تتولد بعد مواجهة حقيقية من الشاعر للعالم، وإقبال روحي عليه، وإندماج كامل فيه. ولذا تصبح رؤيته فيها خاصة، أقل ما توصف به أنها رؤية داخلية متميزة لعالم جديد متميز"[4].

---

(1) - البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري ، ص: 30.

(2) - لويس، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد ناصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، 1982م، ص: 76.

(3) - الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1999م، ص: 15.

(4) - الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ط1، 1995م، ص: 119 - 120.

ولعل دراسة النقد الحديث للصورة تختلف كل الاختلاف عن النقد القديم، بل نستطيع القول: إن النقد الحديث يكاد يتجاهل كل مباحث البلاغة العربية ومقاييسها، ويعتمد في تقييمه للعمل الأدبي مقاييس جديدة، تقوم على أسس نفسية غالباً.

وأرى أن الصورة الفنية في منظورها العام، هي التجربة الشعرية الشاملة للشاعر، التي تخاطب الحواس وتبتعد عن التصوير المباشر للواقع، وتُحرك فينا الخيال، وتجمع بين المتناقضات والمتباعدات، بحيث تكون وظيفة الصورة الواحدة لايمكن أن تخرج عن الأخرى في النص؛ لأن التجربة الشعرية هي معقد الصلة بين مجموعة الرؤى والصور والأفكار والانفعالات من جهة، وبين نمط التعبير عنها من جهة أُخرى. وتأتي الصورة في مقدمة وسائل التعبير عن التجربة، وترتبط بها ارتباطاً نفسياً قوياً.

أهمية الصورة في الشعر:

استمدت الصورة الفنية أهميتها مما مثلته من قيم إبداعية وذوقية، وتعبير متوحد مع التجربة ومجسد لها، وهذا يعني أن الشعر في جوهر بنائه ليس مجرد محاولة لتشكيل صورة لفظية مجردة، لا تتغلغل فيها عاطفة صاحبها، فهي في جانب كبير منها سعي لإحداث حالة من الاستجابة المشروطة بفنية البناء الشعري.

فالقدرة على التصوير هي:" أهم موهبة يمتلكها الشاعر"[1]. فإذا استعرضنا طائفة من أقوال النقاد في بيان أهمية الصورة في العمل الفني، فإننا نجدهم يقولون: إن الشعر لا يكون شعراً إلا بالصورة[2]. وهي البنية المركزية للشعر[3]، ووسيلته

---

(1) ـ س. م. بورا، الخيال الرومانسي، ترجمة: جابر أحمد عصفور، مجلة الأقلام، بغداد، العدد12، أيلول، 1976م، ص: 37.

(2) ـ انظر: هلال، محمد غنيمي، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص:73.

(3) ـ انظر: ويلك، رينية، ووادين، أوستن، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981م، ص: 239.

الفنية المحيطة به[1]، وروحه وجوهره الثابت وجسده[2]؛ لذلك أصبحت في نظرتهم:" جوهر العالم وقطب رحى الوجود"[3]، و:" سر عظمة الشعر وحياته، وأحد العناصر الأساسية الهامة بالنسبة إلى نظرية الأدب"[4]. والتي تُميز شاعراً عن آخر[5]. وأرى أن في الصورة أكبر عون على كشف المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة.

وقد عدها (سي دي لويس) أساس القصيدة وسبب سموها:" إن كلمة الصورة قد تم استخدامها خلال الخمسين سنة الماضية، أو نحو ذلك كقوة غامضة، ومع ذلك فإن الصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير، ولكن الصورة باقية كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس رئيس لمجد الشاعر"[6].ثم يضيف قائلاً:" إن الصورة بحد ذاتها هي سمو وحياة القصيدة"[7].

ورأى عز الدين إسماعيل ـ من حيث الأهمية ـ أن الصورة هي وسيلة الشاعر لنقل أحاسيسه ومشاعره وأفكاره ورؤاه للمتلقي، فالشعور يظل مبهماً في نفس الشاعر، فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة[8].

إن براعة الشاعر في تصويره تدل على قدرته على استدعاء صور الإحساسات السابقة المترسبة في عقله الباطن، وهي تظهر عندما يستثيرها عامل ما، فإذا بها تحمل فكر مبدعها، وموقفه من الواقع؛ لذلك يرى جابر عصفور أن الصورة:" وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن

---

(1) ـ انظر: الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 41.

(2) ـ انظر: عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص: 7.

(3) ـ الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 42.

(4) ـ ويلك، نظرية الأدب، ص: 246.

(5) ـ المرجع نفسه، ص: 230.

(6) ـ لويس، الصورة الشعرية، ص: 20.

(7) ـ المرجع نفسه، ص: 20.

(8) ـ انظر: إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، د.ت، ص:83.

إدراكه، أو توصيله. وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية"[1].

ويعد بعض النقاد الصورة ناقلة عاطفية مهمتها نقل عاطفة الشاعر، وجعل الصورة ذات وضوح وتأثير أكبر في المتلقي:" فالعاطفة هي التي تهب للحدس تماسكه ووحدته، ولا يعتبر الحدث حدساً حقاً إلا لأنه يمثل عاطفة"[2]. فإذا كانت الصورة لا قيمة لها بدون عاطفة، فإن العاطفة أيضاً لا معنى لها بدون صورة :" إن العاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة"[3]. والصورة تجعلنا نتجاوز الرؤية السطحية للأشياء، ونرى الأشياء في منظور جديد، وخلال علاقات فنية جديدة، وتُخَلق فينا وعياً وخبرة جديدة، وتُقدم بعداً جمالياً للشعر لا يمكن الوصول إليه دونها، وذلك عن طريق العلاقات الفنية في النص.

من هنا لم تعد الصورة الفنية أداة تزيين أو جزءاً يمكن الاستغناء عنه في العمل الإبداعي، بل إنها:" أداة تُطور المعاني وتكشف الموضوع وتبلور الحالات والمواقف، وهذا النوع من الصورة الشعرية هو الأكثر اكتمالاً وأهمية، وبه تتحول الصور إلى نسيج شعري لا تقوم القصيدة بدونه...وغدت الموضوع الكلي والأثر الذي يريد الشاعر أن يوصله لقارئه"[4].

ولعل الصورة في الشعر الجاهلي وليدة ثلاثة أشياء ممتزجة مختلطة هي البيئة، والنفس، واللغة. فلولا البيئة ما كانت تلك المشاهد والصور التي تحتشد بها القصيدة الجاهلية، ولولا النفس الشاعرة ما رأينا تلك الأحاسيس والمشاعر المتولدة من معاناة التجارب الخاصة، التي استدعت صوراً بعينها تظهر من خلالها عند الشعراء الجاهليين، ولولا اللغة الشاعرة الحية القادرة على تجسيد الطاقات الشعورية

---

(1) ـ عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 383.

(2) ـ كروتشه، بندتو، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947م، ص:24.

(3) ـ كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ص: 55.

(4) ـ اطيمش، محسن، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد، بغداد، 1982م، ص:268.

بجرس حروفها، وإيحاء كلماتها، وظلال عبارتها لضاعت تلك المشاعر وماتت في أنفس الشعراء[1].

ومن خلال دراستي وجدت أن هذه العناصر الثلاثة تفاعلت جميعاً واشتركت في إبداع الصور الفنية عند الخنساء؛ ولما للصورة من أهمية في كشف جماليات الشعر اتخذتها مجالاً للدراسة في نتاج الخنساء الشعري، آملاً أن تمنحني هذه الدراسة للصورة أداة كاشفة عن أسرار كامنة داخل الشعر والشاعرة معاً.

---

(1) ـ انظر: شادي، محمد إبراهيم عبدالعزيز، الصورة بين القدماء والمعاصرين، دراسة بلاغية نقدية، مطبعة السعادة، الدوحة، ط1، 1411هـ/ 1991م، ص: 8 ـ 9.

الفصل الأول

موضوع الصورة الفنية(الرثاء)

تعددت موضوعات الصورة الفنية في الشعر العربي سواء في القديم أم الحديث، ومن أبرز هذه الموضوعات(الرثاء)، وهو محور الحديث في دراستي للصورة الفنية في شعر الخنساء، ولا ينتابني شك أنها قد أفنت حياتها في موضوع الرثاء، فالشاعرة في بداية مرحلتها الشعرية كانت تقول البيت أو البيتين ولم تهتم بالشعر إلا بعدما فُجِعت بمقتل أخويها وفرسان عشيرتها[1]. ومن هنا بدأت نقطة التحول، ونبعت قريحة الرثاء التي صورت حزنها المؤلم الباكي والمبكي؛ لذلك يعد الرثاء من أهم الفنون الأدبية، وأبرز الموضوعات في الشعر العربي، وأكثرها تأثيراً في النفس، والذي اهتم شعراء الجاهلية بصيغته ونوعوها تنويعاً واسعاً، يلائم بين تقاليدهم الشعرية وشعورهم بالحزن والأسى؛ ولأن:" العامل الإنساني الذي يكمن وراء الرثاء، هو الذي يطبع هذا الفن بطابعه؛ فيقال عنه: إنه فن إنساني، يرتفع فوق المصلحة الذاتية"[2].

يصف بعض النقاد أن شعر الرثاء أصدق الشعر؛ إذ يقول الجبوري أنه:" تعبير مباشر قلما تشوبه الصنعة والتكلف"[3]؛ وذلك لارتباطه بظاهرة الموت، وهذه الظاهرة من الظواهر الإنسانية التي شغلت بال الأدباء والفلاسفة والحكماء على حد سواء، منذ أقدم العصور، ويقوم على تعداد مناقب الميت وصفاته الحميدة.

والرثاء في اللغة: مدح الميت، ورثاه: بكاه، وعدد محاسنه، يقال: رثاه بقصيدة، ورثاه بكلمة[4]، ومعنى هذا أن الرثاء يكون شعراً كما يكون نثراً، إلا أننا نُطلق لفظ

---

(1) ـ انظر:ابن عبد البر، يوسف بن عبدا بن محمد، الاستيعاب في معرفة الأصحاب، تحقيق: محمد علي البجاوي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992م، ج4/ص:1827.

(2) ـ عطوي، علي نجيب، الخنساء بنت عمرو شاعرة الرثاء في العصر الجاهلي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص:69.

(3) ـ الجبوري، يحيى، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، ط8، 1418هـ ـ 1997م، ص:311.

(4) ـ انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (رثى).

الرثاء على الشعر خاصة، وهو ما ذهب إليه قُدامة بن جعفر عندما قال: " الرثاء في اللغة بكاء الميت وعد محاسنه شعراً"[(1)].

ومما سبق نستنتج أن تعريف الرثاء يتمثل في جانبين هما: التعبير عن مـشاعر الحزن، وذكر محاسن الميت وأمجاده. فبكاء الميت أو التعبير عن مـشاعر الحـزن والأسى أمر ضروري، إذ لا يستقيم دونه الرثاء، وهذه العاطفة هي التي أشار إليها ابن رشيق القيرواني في قوله:" وسبيل الرثاء يكون ظاهر التفجع بين الحـسرة"[(2)]. ومِن هنا يعد الرثاء:"تصوير حزن الشاعر لموت إنسان واستثارة نفس الحزن فـي السامع والقارئ"[(3)].

ويمكن القول إن الرثاء حديث القلب الجريح وتعبير العين الحزينة الصادرة من تجربة صادقة لفقد عزيز على النفس، أخذت صورته أصدق الـصور، تنبـع مـن وجدان حزين وإحساس مرهف، وخيال صادق الشعور يخاطب من فـارق الحيـاة الدنيا وترك فراغاً واسعاً في حياةِ من يرثيه، فليس هناك مصيبة أعظم من المـوت وفقد الأحبة؛ لذلك أصبح شعر الرثاء متميزاً عن غيره في جلب الأحزان للمتلقـي، والدليل على ذلك أنه لو استمع أحد منا إلى إحدى المراثي الجيدة؛ لأحس بعد الفراغ منها بالحزن العميق والكآبة، كأنه دخل إلى أعماق صاحبها، ورأى ما يعـاني مِـن عذاب وألم. ومن هنا يعد المهلهل بن ربيعة، أقدم من بكى؛ ورثى أخاه كُليبـاً فنبـع هذا الحزن شعراً يصور فيه بكاءه ليلاً ونهاراً بدموعٍ غزار، حيث يقول[(4)]:

أَهـاج قَذَاء عينـي الأذكـار   هـدواً فالدمـوع لهـا انْحِـدار

وصـار الليـلُ مشتَمِـلاً علَينـَا   كـأن الليـلَ لَيس لَـه نَهـار

---

(1) ـ البغدادي، نقد الشعر، ص:118.

(2) ـ ابن رشيق، أبو الحسن بن رشيق القيرواني(ت:456هـ)، العمدة في الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972م،ج2/ص:147.

(3) ـ جمعة، حسين، الرثاء في الجاهلية والإسلام، دار معد للنـشر والتوزيـع، دمـشق، ط1، 1991م، ص:21.

(4) ـ المهلهل، عدي بن ربيعة(ت:525م)، الديوان، ط1، تحقيق:أنطوان محـسن القـوال، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1995م، ص:28.

وبِـت أُراقِـب الجـوزاء حتـى ... تَقـَارب مِـن أوائِلِهـا انْحِـدار

أُصـرفُ مقْلتـي فـي إِثْرِ قَـومٍ ... تَباينَتِ البـلاد بِهـم فَغـاروا

وَأبكِـي والنجـومُ مطَلعـاتٌ ... كـَأن لَم تَحـوها عني البِحـار

على من لـو نُعِيتُ وكـان حيـا ... لَقَـاد الخَيـلَ يحجبهـا الغُبـار

ولم يقف الرثاء عند هذا الحد، بل أكثر الشعراء مِن رثاء موتاهم وتلهفوا عليهم، ويبدو واضحاً في تصوير امرئ القيس مقتل قومه بني حجر بن عمـرو، وكـأنهم يساقون عشيةً إلى الموتِ في ديار بني مرينا، فقال(1):

أَلا يـا عيـن بكـي لـي شَنِينَا ... وبكـي لِلي الملُـوك الذاهِبِينَـا

ملُوكـاً مِن بني حجر بن عمـرٍو ... يساقُـون العشِيـةَ يقْتَلُـونا

فَلَـو في يـومِ معـركَةٍ أُصِيبـوا ... ولكـن فـي دِيـار بني مرينَـا

فَلَـم تُغْسـلْ جمـَاجِمهم بِغِسـلٍ ... ولكـن بالدمـاء مـرمِلِينَـا

تَظَـل الطيـر عاكِفَـةً علَـيهم ... وتَنْتَـزع الحـواجِب والعيـونا

في هذه الأبيات يتمنى الشاعر لو أن قومه قتلوا في ساحة المعركة، ولم يكـن القتل أثناء مرورهم بديار بني مرينا، والصورة التي لا تفارق خيال الـشاعر فـي رثائه هنا صورة الأشراف والملوك والسادة؛ إذ صور ذلك كله بصورة مأخوذة من الواقع المشاهد بتركهم للطيور تأكلهم، وهذه صورة فنية تستدعي البكـاء واسـتدار الدموع.

---

(1) ـ الكندي، امرؤ القيس بن حجر، الديوان، بشرح أبي سعيد السكري،(ت:275هـ)، دراسـة وتحقيق: محمد الشوابكة، وأنور أبو سويلم، دار عمار، عمـان، ط1، 1419هـ ـ/1998م، ج2/ص:646، 647. شنينا: من الشن وهو الصب. بنو مرينا: قوم من أهـل الحيـرة بناحيـة الكوفة. الطير: جماعة من النسور والعقبان وسائر سباع الطير. والعاكفة: التي تلـزم الـشيء، وتحبس نفسها عليه ولا تفارقه.

وهذا متمم بن نويرة اليربوعي[1]، يصور بكاءه لكل قبرٍ يراه؛ لأنه يذكره بقبر أخيه مالك، فيقول[2]:

لَقَد لامَني عِندَ القُبورِ على البكا رَفيقي لِتَذْرافِ الدموعِ السوافِكِ

فَقالَ: أَتبكي كُلَ قَبرٍ رأيتَه لِقبرٍ ثَوى بين اللوى فالدوانِكِ

فَقُلتُ لَه: إن الشجا يبعثُ الشجا فَدعني فهذا كُلُه قَبرُ مالِكِ

فإذا انتقلنا إلى شعر الخنساء نجد أنها لم تهتم بسواه من الموضوعات الشعرية، كيف لا؟ وهي قد فُجعت بمقتل من يعولها ويهتم بها؛ حتى قيل إنه:" تكاد لا تخلو قصيدة، أو مقطوعة رثت بها أخويها صخراً ومعاوية، وخاصةً صخراً، من استهلال هذه المقطوعة، أو تلك القصيدة ببيت أو بيتين أو ثلاثة أو أكثر بالبكاء فعلاً، أو باستدرار الدمع... تعبيراً عن الحزن، وتبياناً لعاطفة الحب الأخوي الذي جمع بين الأخ والأخت، لا بل إن عاطفة الحزن والبكاء لتصل أحياناً إلى حد التفجع، والتوجع والتأسف، والتلهف والتولّه إزاء هذه المصيبة، مصيبة التفجع التي لا تعدلها مصيبة"[3].

---

(1) ـ هو متمم بن نويرة بن حمزة بن شداد اليربوعي، وهو أخو مالك بن نويرة، شاعر مخضرم، يكنى أبا نَهشَل، ويقال: أبو تميم، أدرك الإسلام فحسن إسلامه، استفرغ شعره في مراثي أخيه مالك.

انظر: عبدالرحمن، عفيف، معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين، دار العلوم للطباعة والنشر، 1403هـ/1983م.، ص:319.

(2) ـ المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن(ت: 421هـ)، شرح ديوان الحماسة، شرحه ونشره: أحمد أمين، وعبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1،1991م، ج2/ص:797.

(3) ـ شامي، يحيى، الخنساء شاعرة الرثاء، دار الفكر العربي للطباعة والنشر،بيروت، ط1، 1999م، ص: 31.

وتبدو في هذه الصورة تستبكي نفسها، وتستدر العين دمعها، وإنها لتعجب مـن جمودها، فتستمطرها سحاً وتسكاباً، فتقول(1):

ياعيـن مـا لَكِ لا تَبكيـن تَسكـابا إذْ راب دهـر وكان الدهر ريـابا

وتطلب من عينها أن تجود دمعاً مستهلاً منسكباً منهمراً لا ينقطع، يفيض فيضان المطر الدائم الهطول، فتقول راثيةً صخراً(2):

يا عـيـن جـودِي بالدمـو ع المستَهـلاتِ السوافِـح
فَيضـاً كمـا فـَاض الغُـرو ب المتْـرعاتُ مـن النواضِـح
إن البكـاء هـو الشفـا ء مِـن الجـوى بين الجوانِـح
فَـابكِي لِصخْـرٍ إذْ ثَـوى بين الضـريحةِ والصفائِـح

وقد انبعث من قلب الخنساء حزن بالغ، وانفعال عاصف، وحرقة وتلهف علـى الفقيد، وتمجيد لمآثره وفعاله وخصاله، فكررت ذلك كله في نظمها، مما زاد عاطفة ذلك النظم صدقاً وتأثيراً، فها هي ذا تستدر العين دمعاً منسكباً كالمطر، وتعرض هذا المعنى في صورة واضحة تتجلّى في قولها(3):

أَعين ألا فـابكـي لصخْـرٍ بِـدِرةٍ إذا الخَيلُ مِن طُول الوجِيفِ اقْشَعرتِ

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص:148. تسكابا: مصدر على وزن تفعال، من سكب الماء ونحوه، إذا صبه. الريب: الشر.

(2) ـ المصدر نفسه، ص:328. السوافح: جمع سافحة، وهي صفة للدمع المنسكب المنهمر.غروب: جمع غرب، وهو الإناء الكبير الذي يستخرج به الماء. المترعات: المملوءات.النواضح: السواني، واحداهما: نَاضِح، والنواضح: الإبل؛ لأن الإبل تحركها فتفيض. والنواضح: الإبل التي تسنُو من البئر. الجوى: داء في الجوف. الجوانح: أضلاع الصدر. ثوى: أقام. الضريحة: القبر.الصفائح: الحجارة العراض توضع فوق اللحد من القبر.

(3) ـ المصدر نفسه، ص:190. الدرة: دِرة اللبن، وإنما أرادت الدموع هـا هنـا فاستعارته، وأرادت: دمعاً كثيراً يدر كما يدر اللبن. الوجيف: السير السريع الشديد. اقشعرت: ساءت حالُها، وتغيرت ألوانها فقُبحت شُعورها لطول السفر.

وتبدو الصورة جلية حين تطلب من عينها أن تسكب الدمع فينحدر قطرات، أشبه ما تكون بحبات اللؤلؤ المثقوبة مرتبةً في سمطٍ يزين جيد الحسناء، وذلك في قولها[1]:

يا عين جودي بدمعٍ منكِ مسكوبِ   كلؤلؤٍ جالَ في الأسماطِ مثقوبِ

يقف النداء إلى جانب التكرار في عملية التأثير في المتلقي؛ ولعل هذا هو الدافع الحقيقي الذي دفع الخنساء لتستهل مطالع كثير من قصائدها بالنداء، وربما هذا متأت من نتاج الفاجعة التي ألمت بها، ومن إحساسها الشديد بالفقد اللذين جعلاها تُنادي عينها بصوت عالٍ لتحقيق هدفها بصيغة الإلزام، فتقول[2]:

ياعين جودي بدمعٍ غيرِ إنْزافِ   وابكي لِصخْرٍ فإن يكفيكِهِ كافِ

إن المتأمل في مراثي الخنساء يسلم بورود كثير من الصور الفنية فيه على الرغم من أن هذه المراثي تميزت في الغالب بالعفوية والبساطة، وجاءت مطبوعة بعيدة عن كل التواء وتعقيد بسبب طبيعة الظرف النفسي الذي عاشته الشاعرة جراء صدمتها بفقد من أحبت؛ ولعل هذا الظرف لم يترك لها مجالاً لتتأنق في ألفاظها، وتتروى في تنقيحها أو اختيار معانيها وصورها الشعرية.

وغالباً ما كانت هذه المراثي تعبيراً مباشراً عما يعتري الشاعرة من أحاسيس ويخامرها من انفعالات آنية لا تكلف فيها ولا مكابدة، بيد أن عفوية هذه القصائد وبساطتها لا يعني خلوها من مجموعة من القيم الفنية والجمالية التي أكسبت تجربتها الشعرية جمالاً وقوةً، وأضفت على تعبيرها الطابع الفني الذي تميزت به، ذلك الطابع الذي أكد مهارة الخنساء وشاعريتها[3].

فالعاطفة عاطفة تفجعية، والتكرار من أسبابه التردد والحيرة الناتجة عن الحزن، فتضافرت العاطفة والتكرار على رسم تجارب يائسة مؤلمة، تَظهر نفسية الخنساء الحزينة من خلال ألوانها القاتمة وخطوطها المتشابكة.

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص:315. الأسماط: خيوط تنظم فيها الخرز.ومفردها سمط.

(2) ـ المصدر نفسه، ص:407.غير إنزاف: غير انتهاء ونفاد.

(3) ـ انظر: اللامي، جبار عباس، قراءة جديدة في مراثي الخنساء، مؤسسة اليمامة الصحفية، العدد78، 1420هـ /2000م، ص: 76.

ويرى بعض الباحثين[1]، أن بداية هذا الفن الشعري كانت على شكل تعاويذ تقال على قبر الميت، وبمرور الزمن تطور الرثاء عندهم إلى تصوير حزنهم العميق إزاء ما أصابهم به الزمن في فقيدهم. ولا شك أن الذي وصل إلينا من هـذا الفـن يعـد ناضجاً في مختلف نواحيه، وتُعـد الخنـساء أشـهر شـواعر العـرب فـي هـذا الجانب؛لأنها:" قضت حياة طويلة توافرت فيها دواعي الحزن والأسى، فأثرت فـي قلبها الرقيق حتى فاض شعورها الخالص رثاء عاطفياً صرفاً رفعها بحق إلى درجة عالية من الطبعية والإخلاص"[2].

ورثاء الخنساء يعتمد اعتماداً كلياً على محاور ثلاثة هـي: النـدب، والتـأبين، والعزاء. وينبغي أن نُشير إلى أن هذه المحاور الثلاثة تتداخل تداخلاً واضـحاً فـي معظم صور مراثيها الفنية، فكلما سيطرت هذه الأحزان على ذهن الخنساء وسلوكها وطبيعة عيشها، سيطرت - أيضاً - على شعرها وفنّها، ويعرف بها الباحث على النحو التالي:

1.1: الندْب:

لعل الندب هـو الصورة الأولـى التي درج عليها أهـل الجاهلية في رثائهم للميت. ويعرف في اللغة من نَدب ينْدِب نَدباً، وندبتُ الميت: نُحتُ عليـه وبكيـت، وعددت محاسنه، والندب: أن تدعو النادبة الميت بحسن الثناء[3].

---

(1) - انظر : - بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبدالحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط د، 1959م، ج1/ ص:47- 48 - ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، ط17، القاهرة، ص:207-210.

(2) - حمود، محمد، الخنساء شاعرة الرثاء، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيـروت، ط1، 1993م، ص:39.

(3) - انظر: ابن منظور، لسان العرب. والفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسـسة الرسـالة، طبعة6، 1419هـ/ 1998م. والزمخشري، جاد ا أبي القاسم محمد بن عمر، أساس البلاغـة، تحقيق: أمين الخولي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،1402 هـ/1982م، مـادة(ندب).

ومن هنا فسبيل الندب، التفجع والتوجع والنواح والصراخ وإظهـار الجـزع، المتمثل في عدد من الأساليب النحوية، أشهرها وافلاناه!! أو يا فلاناه!!.وهو باب من أبواب النحو.

واصطلاحاً: هو البكاء على الراحل حين يعصف به الموت، وتصوير المأساة والموقف الحزين، في حالة يكون فيها الراثي في قمة لوعتِهِ وحزنِهِ [1].

ويبدو واضحاً بلفظِهِ ومعناه في شعر الخنساء عندما تُصور حال نساء الحـي بعد مقتل أخيها صخر، في قولها[2]:

فِنساؤُنَـــا ينْـــدبن بحــــــا   بعــــد هــــادِئَةِ النوائِــــح

شُعثـــاً شَــــواحِب لا يِنيـــن   إذا ونَــى لَيــــلُ النوابِــــح

ولعل أقدم صور الندب والنواح في شعرنا العربي هي صـورة نـدب الأهـل والأقارب والنواح عليهم[3]؛ لذلك استخدمت الخنساء هذا الفن التعبيـري، والـشكل المادي لتجسيد صور الحزن والأسى والنواح والبكاء الذي يعبـر عـن عواطـف داخلية، تعكس آثار الصدمة النفسية التي تعاني منها جراء فقدها لأعز الناس عندها، فالصورة التي نجدها في هذا المحور عند الخنساء تتمثل في ندب المرثي والنـواح عليه وبكائه، فيرتفع نشيجها، فتثير الأشجان، ولعل خير ما يصور ذلـك ويـؤازره شيوع المطالع البكائية التي تُعبر عن شدة الحزن وكثرة البكاء ويمكن أن تعود هـذه الظاهرة إلى "الموقف" "والوقت"، وخاصة عند الشعراء الـذين اسـتوت قـصائدهم

---

[1] ـ ضيف، فنون الأدب العربي، الفن الغنائي، الرثاء، ص:12. والـسريحي، صـلوح بنـت مصلح بن سعيد، صورة الرثاء في الشعر الجاهلي، رسالة غير منشورة مقدمة إلى كلية التربيـة للبنات بجدة للحصول على درجة الـدكتوراه،1998م، ص:5. والجبـوري، الـشعر الجـاهلي خصائصه وفنونه، ص:313 وما بعدها. وجمعة، الرثاء في الجاهليـة والإسـلام، ص:134 ـ 135.

[2] ـ الخنساء، الديوان، ص:335. الهادئة: ساكنة. الشعث: جمع شعثاء، وهي المغبرة الرأس، المنتفشة الشعر.الشحوب: الهزال. لا ينين: لا يفتُرن. النوابح: الكلاب.

[3] ـ انظر: ص: 27 ـ 29من البحث نفسه.

أعمالاً فنية رائعة، ونعني بالموقف أن هذه القصائد كانت من "بنات الساعة"، ونعني بالوقت أن الشاعر كثيراً ما كان يسرع للتعبير عن نشوة النصر والظفر[1].

أخذت الخنساء في مطلعها هذا تنادي عينها مستخدمة أداة النداء (يا) لتفرغ في هذا المد ما في جوفها من حرقةٍ وما يكوي ضلوعها من ألمٍ يمزقُ دواخلها لعظم مصابها، فتقول: ياعيني ابذلي دمعك الغزير، وابكي لفقد صخر بدمع لا ينقطع انسكاباً، ومن هنا جافاني النوم وأمضيت الليل ساهرة، وعيني تذرف الدمع باستمرار، وكأنه اعترض فيها عوار. ويصور ذلك قولها [2]:

يا عين جودي بِدمعٍ مِنْكِ مِغْزارِ وابكي لصخْرٍ بِدمعٍ مِنْكِ مِدرارِ

إِني أرِقْتُ فَبِت الليلَ ساهِرةً كأنما كُحِلَتْ عيني بِعوارِ

وفي مطلع قصيدة أُخرى نجدها تُخاطب عينها فتقول: مالك تبكين؟ هل ذلك بسبب صروف الدهر، ومابك تبكين على صخر وفي مرور الأيام ما ينسي، ويسلي؟ وكيف السبيل لتكف عيني عن البكاء؟ وأيةُ عين هذه العين التي كلما حسبتها ستهدأ وتكف عن البكاء، عادت لتستعبر وتذرف من جديدٍ، ويتضح هذا التصوير في قولها[3]:

أَمِن حدثِ الأيامِ عينُكِ تَهملُ وتَبكِي على صخرٍ وفي الدهر مذْهلُ

أَلا من لعينٍ لا تَجف دموعها إذا قُلْتُ تَرقا تَستَهل فَتُخْضِلُ

وفي قصيدة أخرى تبدو الخنساء في مطلعها نادبة تسأل وتقول: ما الذي أثار حزنَكِ؟ أم أن بعينكِ قذى؟ أم أن عينكِ تدمع بغزارة؛ لأن الديار أقفرت من ساكنيها؟ فتمضي قائلة: إن عيني عندما تذكُر صخراً تدمع بغزارة، وتسيل على الخدين كالسيل، لشدة فجيعتها، كيف لا؟ وقد أصبح ميتاً مدفوناً في باطن الأرض،

---

(1) ـ انظر: عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص: 111.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص: 290 .المغزار: الكثير. العوار: وجع العين كالقَذى من الرمد.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 318. مذْهلٌ: أي منسى؛ تعني أن الدهر أنسى صخراً. ترقا: تَحِبس. تَستهل: تَصب. تُخضلُ: تكثر دمعاً.

فهي بذلك سوف تستمر في البكاء والنواح مادامت على قيد الحياة، وستظل تنوح عليه أبداً بكل القهر والتفجع، وحقّا لم تصمت بل أقامت عليه مأتماً واشتد نواحها، وظلت تنعاه في كثير من شعرها، فتقول[1]:

ما هاج حزنَكِ أم بالعين عوار   أم ذرفَتْ أم خلَتْ مِن أهلِها الدار

كأن عيني لِذِكْراه إذا خَطَرتْ   فَيض يسيلُ على الخدين مِدرار

تَبكي لِصخْرٍ هي العبرى وقد وِلهتْ   ودونَه من جديدِ التربِ أستار

تَبكي خُناس فما تَنْفَك ما عمرتْ   لَها عليهِ رنين وهي مِفْتَار

ويلحظ المتلقي في الأبيات التالية أن الخنساء تستهل رثاءها كعادتها بإسبال العبرات، وتصوير الحزن نادبة، فهي تخاطب عينها فتقول: ياعيني اسكبي دمعك، كما تنسكب الأمطار من السحاب، وليكن بكاؤك غزيراً، كأنه سيلٌ قد فاض من الدلاء الممتلئات، عندما تسير الإبل بها فيتدفق الماء من جوانبها فتقول[2]:

يا عين جودِي بالدمو   ع المستهلاتِ السوافِح

فَيضاً كما فاض الغُرو   ب المتْرعاتُ من النواضِح

وفي مطلعٍ آخر تصور دمعها فتقول: يا عيني سيلي بدمع غزير متواصل لا شحيحٍ ولا قليلٍ، ويتبين ذلك في قولها[3]:

أعينَي هلا تَبكِيان على صخْر   بدمعٍ حثِيثٍ لا بكِي ولا نَزر

إن قارئ نص الخنساء يرى في مطلع كل قصيدة بل مع أول كلمة فيها عين الخنساء المنتحبة الباكية، وهي تصرخ وتطلب المزيد من انهمار ماء الشجون؛ لعله

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 378 ـ 379. ذرفت: قطرت قطراً متتابعاً.إذا خطرت: أي إذا خطرت ذكراه في بالها. العبرى: الدامعة. والوله: ما يصيب الرجل والمرأة من شدة الجزع عند المصيبة. ما عمرت: ما عاشت. المفتار: المقصر.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 328.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 127. حثيث: متَدارك. البكِي: القليل.

يبرد لظى القلب وحر العين، وتأمل من وراء هذا اللذع الموجع والأسـى العميـق، ويبدو ذلك واضحاً في قولها[1]:

أَلا يـا عيـن فانْهمِـري بغـزر   وفيضي عبـرةً مِن غَيـر نَـزر

والمتتبع للشعر العربي القديم تتجلى له:"رابطة الإخوة جلية وأكثر انفعـالاً فـي رثاء الأخت لأخيها، فهي تتصدى لندبه وتتفجع عليه بحكم عواطفهـا ومـشاعرها الحساسة ، تجاه الأخ الذي كانت ترى فيه وجودها وصـون عِرضـها وكرامتهـا، ولذلك أبان الشعر الجاهلي عن مدى الحسرة واللّوعة التي تسيطر على قلبها؛ جراء فقدها من كانت تجد في بيته المأوى إذا ما عصفت بها عثرات الزمان"[2].

كما أن تكرار المطالع البكائية يكشف عن وعي ذاتي بمأساة الشاعرة الإنـسانية، فتقول أبكي يا عيني على صخر حزناً ولوعةً، كلما جال ذكراه في قلبكِ الموجع[3]:

يا عين بكي علـى صخْرٍ لأَشْجـان   وهـاجِسٍ في ضمِيرِ القَلْبِ حـران

إِنـي ذَكَرتُ نَـدى صخْـرٍ فَهيجنِي   ذِكْـر الحبِيبِ على سقْـمٍ وأَحـزان

وذهبت في هذا المطلع تُصور ما تلاقيه من الألم على أخيها، وتندب عينهـا بـدمع منهمر، وبكاء ونواح، ويتضح في قولها[4]:

عيـن جـ ـودِي بدمـوعٍ منْهمِـر   وابكِيـا صخْراً بكـاء غَيـر سِـر

من خلال التصوير المطلعي في الأبيات السابقة:"يبدو فيها طغيان مشاعر الراثيـة وإحساسها بالفجيعة على المرثي"[5]؛ لذلك شعرت بالفراغ الذي أبقاه صـخر وراءه، ومن هنا:"تزداد وطأة الخنساء بهذا الفقيد ويتداخل فيها إحساسها بالغربة والـضياع

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 177 . انهمري: سيلي بدمع غزير كثير. فيضي: صبي. العبـرة: الدمعة. النزر: القليل.

(2) ـ المبيضين، ماهر أحمد، الأسرة في الشعر الجاهلي دراسة موضوعية وفنية، دار البشير، عمان، الأردن، 2003م، ص: 212.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص: 411 ـ 412.أشجان: أحزان.

(4) ـ المصدر نفسه، ص:410. المنهمِر: السائل.

(5) ـ اللامي، قراءة جديدة في مراثي الخنساء، ص:19.

وتحس بالهوان بعد أن فقدت الوالي والحامي في أخويها، فتراها تعاتب الدهر الـذي أثقل همها برزاياه الكثيرة"[1]. ويبدو هذا التعبير واضحاً في قولها[2]:

يـا عيـن مالَكِ لا تَبكين تسكابـا   إذْ راب دهـر وكان الـدهر ريابـا

وتعكس هذه المطالع رغبة الشاعرة في إبراز حزنها، وفجيعتها، وحجم الخسارة التي لحقت بها، وخاصة بعد رحيل أعز الناس لديها، الذي كان مـصدر سـعادتها، وسندها، ومانع الضيم عنها، ويتضح ذلك في قولها[3]:

يا عيـن جـودِي بالدموعِ الهمـولْ   وابكِ لصخْـرٍ بالدمـوعِ الهجـولْ

لا تَخْـذُليني حِيـن جـِـد البكـا   فَليس ذا يـا عيـن حِيـن الخُـذُولْ

وابـكِ أَبـا حسـان واستَعِبـري   علـى الجريءِ المستَضافِ المخِيـلْ

ويزداد بكـاء الخنسـاء وحزنها، فتقسـم بأن لـن ينفـك دمعهـا، ولن يتوقف عويلها على الميـت، وهذا نابع من ارتباطها الوثيق بالميت، فتـصور هـذا فـي قولها[4]:

فَأقسمتُ لا ينْفَك دمعـي وعولتـي   عليك بحـزنٍ مـا دعـا   داعِيـه

كما أن نـوح تلك الحمامـة الشجـي يذكر الخنسـاء بفقيدها، شأنها في ذلـك شأن غيرهـا من الشعراء، الذيـن كثيراً ما أشجتهـم الحمامـة النائحـة؛ لأنهـا

---

(1) ـ اللامي، قراءة جديدة في مراثي الخنساء، ص:22.

(2) ـ الخنساء الديوان، ص:148. تسكابا: مصدر سكب، وسكب الدمع : صبه .راب دهر: تغير عليكِ وأفزعك.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 306 ـ 307. الهجول: التي تَصب صبا كثيراً. جد: اشتَد. المخِيـل: الخليقُ لكل خير.

(4) ـ المصدر نفسه، ص: 61.

تذكرهم - ببكائها ونواحها - ألافَهـم الذين فقدوهم، ففقدوا معهم الأنس والسرور، تقول[1]:

لأبكِينـك مـا نَاحـتْ مطَـوقَـةٌ ومآ سريتُ مع الساري علَى سـاقِ

وتتجلى تجربة الخنساء على أكمل وجه، كتجربة إنسانية مأساوية مؤلمة بعد رحيل أخيها صخر، فلم تعد الخنساء كما كانت عليه سابقاً تعيش بماضٍ مجيد بوجود هذا الرجل؛ إذ سرعان ما أصبحت امرأة تَعِيسة منكسرة وحيدة بسبب هذا الغيـاب، فأخذت تندبه كلما سجعت تلك الحمامة الشجية، وتبدو هذه الصورة واضـحة فـي قولها[2]:

إني تُذَكِّـرني صخـراً إذا سجعـتْ علَى الغُصون هتُوفٌ ذَاتُ أَطَـواقِ

وكُـل عبرى تَبِيتُ الليـلَ معـوِلَةً تَبكِـي لكُل جـريحِ القَلْبِ مشْتَـاقِ

لعل شدة ما تشعر به الخنساء من حسرة جعلها تحاول استغلال بعض الأساليب وتوظيفها في نصوصها الشعرية، كاستخدام أسلوب الأمر بشكل لافت للنظـر لمـا يتصف به هذا الأسلوب من قيمة أسلوبية تأثيرية تسهم في جـذب انتبـاه المتلقـي؛ لتوكيد حقيقة ما، أو مطلب يشغل تفكير الشاعرة، ولما يكتنفه هذا الأسلوب من جذب

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 305. المطوقة: الحمامة. ونسبوا طوقها إلى نوح ـ عليه السـلام ـ وفي زعمهم أن نوحاً دعا للحمامة بالطوق، وخضاب الرجلين؛ لأنها كانت دليله، ورائـده، لما أرسلها لتكشف موضعاً في الأرض يصلح مرفأ للسفينة، وقالوا: إنها هي التي استجعلت (أي طلبت الجعالة وهي الأجر على الشيء) عليه الطوق الذي في عنقها.

انظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر(ت:255هـ)، كتاب الحيوان، تحقيـق وشـرح: عبدالسلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط2، د.ت، القاهرة، ج2/ص:321.و ج3/ ص: 195.

الساري: الذي يسير في الليل. على ساق: على رجل.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص:344. السجع: من أصوات الحمامة. الهتوف: الـصادحة بـصوت عالٍ. المعولة: الباكية؛ أي تبكي لكل أحدٍ مجروح.

ومتابعة يساعد الشاعرة في الدخول إلى موضوعها، حينما تأمر عينها نفسها بالبكاء على أخيها كلما سمعت حمامة تنوح وتسجع، ويتجلى ذلك في قولها[1]:

أبكي لِصخْرٍ إذا نَاحتْ مطوقةٌ حمامةٌ شَجوها ورقاء بِالوادي

ومن صور الندب في شعر الخنساء صورة الحزن في قلبها المتصدع الذي لا يبله الماء العذب، بسبب غياب أخيها صخر، فتقول[2]:

لا تَخَلْ أنني لَقِيتُ رواحا بعد صخْرٍ حتى أُبِين نَواحا

مِن ضميري بِلوعةِ الحزن حتى نَكَأَ الحزن في فُؤَادي فَقَاحا

لا تَخَالي أنـي نَسِيتُ ولا بـل فُؤَادي ولو شَرِبتُ القَراحا

ولم تكتف الشاعرة بذلك بل حاولت من شدة حسرتها ونواحها على أخيها إشراك الطبيعة في حزنها وألمها الذي تعيشه، محاولة بذلك نقل مصابها من الإطار الذاتي الخاص إلى إطارٍ عام، فتقول إن الأرض تزلزلت لموت أخيها وزالت الكواكب، وبدت الشمس كاسفة، والدنيا مظلمة، وأن السيوف والخيول وغيرها أضحت باكية على رحيل ذلك الرجل الشجاع، ويتضح ذلك في قولها[3]:

فـزالَ الكواكِب مِن فَقْدِه وجلّتِ الشمس أجلالها

فَخَر الشوامخُ مِن قَتْلِهِ وزلْزلَت الأرض زِلْزالها

2.1: التأبين:

التأبين في اللغة: أبن الرجل تأبيناً؛ أي مدحه بعد موته وبكاه، ويقال: الثناء على الرجل في الموت والحياة. وقيل: التأبين إذا ذكرته بعد موته بخير وتكريم، ومن هنا

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص:393. ورقاء: لونها لون الرماد. والورقة: بياض يخالطه سواد.

(2) ـ المصدر نفسه، ص:240. لا تخلْ: لا تحسبي. الرواح: الوجدان والسرور وراحة البال. القراح: الماء العذب الصافي.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 109.جلات: كُشفت.

قيل لمادح الميت مؤبن؛ لأنه تتبع آثار الميت وفعاله وصنائعه. وقيل: هو يقرظُ الأحياء، ويؤبن الأموات[1].

واصطلاحاً: هو أدنى من مرحلة الندب، ويأتي بعد صحوة الراثي من صدمته الأولى، فينطلق بعيداً عن الموت والفجيعة والخوف، ولكنه لا يزال يحمل شيئاً من التوتر بسبب صدمة الموت، فيعود إلى نفسه يسترجع صفات المرثي، وخصاله، سارداً أمجاده، ومعبراً عن حزن الجماعة بهذا الرثاء[2].

فقد ورد بلفظِهِ ومعناه في شعر متَمم بن نُويرة اليربوعي، في قوله[3]:

لَعمري ما دهري بِتأْبين هالِكٍ ... ولا جزعاً مما أَصاب فأوجعا

لقد كفن المِنْهالُ تحتَ ردائِهِ ... فَتًى غير مِبطان العشِياتِ أَروعا

ولابرماً تهدي النساء لِعرسِهِ ... إذا القَشْع من غَيمِ الشتاء تَقَعقَعا

ويتجلى هذا القول:" إذا عرضنا شعر الشواعر في هذا المجال رأيناه لا يقتصر على رصد الأحزان فحسب، بل نجد فيه أيضاً صوراً لصفات الرجال العظام، حيث يحظون لديهن بالإعجاب. وقد وجدت المرأة في الشجاعة والكرم... الضالة

---

(1) ـ انظر: ابن منظور، لسان العرب، وينظر: الفيروز آبادي، القاموس المحيط، وينظر: الزمخشري، أساس البلاغة، والزبيدي، محمد مرتضى الحسين، تاج العروس من جواهر القاموس، مطبعة حكومة الكويت، 1386هـ ، وابن فارس، أبي الحسين أحمد، معجم مقاييس اللغة تحقيق: شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر للطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، د ت، مادة (أبن).

(2) ـ ضيف، فنون الأدب العربي، الفن الغنائي، الرثاء، ص:12. وينظر: والسريحي، صورة الرثاء في الشعر الجاهلي، ص:5 ـ6. الجبوري، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، ص:313 وما بعدها. جمعة، الرثاء في الجاهلية والإسلام، ص:134ـ135.

(3) ـ القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، حققه وعلق عليه: محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، 1419هـ/1999م، ج2/ص:747 ـ 748. المنهال: هو ابن عصمة الرياحي. المبطان: الذي ضخم بطنه من كثرة الأكل. البرم: الذي لا يشتري اللحم.

المنشودة، فامتدحتهما أينما وجدتها. لهـذا بكـتِ الفرسـان وذكـرتهم لبـسالتهم و شجاعتهم"[1].

وصورة التأبين في شعر الخنساء تتمثل في تعداد مناقب السادة من مـضر، فترى في فقدهم خسارة القبيلة جمعاً؛ لذلك تجعل المرثي أنموذجاً للشجاعة، والكرم، والوفاء، وحماية الجار، وإعانة اللهفان، والسيادة، والشرف، والعفة، وكل ما يـزين الرجل من صفات محمودة، حتى برعت في هذا اللون الرثائي، وأضفت على مرثيها كل الصفات المعنوية والمادية، واتجهت إلى المرثي لسرد صفاته وتعداد مآثره بشكل واضح وجلي، وتتخذ تأبينها وسيلة لتخليد المرثي؛ وذلك عن طريق رسـم صـورة مثالية له يعجز الواقع أن يصور مثلها. وسنتعرف إلى بعض الصور البينة في هـذه الصفات، على النحو التالي:

1.2.1 ـ الشجاعة:

إن طبيعـة العربـي آنذاك كانـت تتطلب القـوة والـشجاعـة والإقـدام وركوب المخاطر، ولعل الذي دعاهم إلى هذا طبيعـة الحياة المضطربة القائمة على الغتزو والغـارة؛ لأنهـا السبيـل الوحيد للحيـاة الكريمـة عندهـم، وهـم بطبيعـة الحـال يحتقـرون الضعيف احتقارهـم الجبـن، حتى امتلأ شعرهم بذكر الشجاعـة والبطـش وخوض المعارك وحمـل الـسـلاح وركـوب الخيـل وغيرها.

لذلك أخذت صورة الشجاعة في شعر الخنساء المركز الأول من حيثُ الأهمية في حياتها؛ إذ إنها أهم وسيلة للغزو والدفاع عن القبيلة في الحـرب والـسلم، فـي الحرب بخوض المعركة والانتصار فيها، وفي السلم بالسيرة الحسنة والتداول بهـا.

---

[1] ـ الشورى، مصطفى عبد الشافي، شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1995م، ص:100.

فهي تصور شجاعة أخيها معاوية التي تزيد عن شجاعة الآخرين، ويتضح هذا في قولها[1]:

ألا لا أرى كفارسِ الجون فارساً   إذا ما علَتْهُ جرأةٌ وغَلانيه

"والعرب في الجاهلية لم يكونوا يبكون الميت بكاء مراً ويؤبنونه تأبيناً شجياً من أجل رابطة الدم التي تربطهم به وحسب، وإنما ما يضاعف حرقتهم عليه أنهم يرون أنفسهم قد فقدوا بفقدِهِ نموذج القيم التي كانوا يؤمنون بها, ويهتدون بها في حياتهم، فهو عندهم نموذج الشجاعة، وحماية الجار"[2].

وتستمر الخنساء في صور التمجيد الخالص لبطولة صخر وغاراته المتتالية التي يقنص فيها الأبطال ويعتصرهم في وقائعه مثلما يعتصر الماء من الثوب، وتغشى خيله الدماء دون تراجع، يتضح ذلك في قولها[3]:

تَذَكَرتُ صخْراً بعيد الهدو   فانْحدر الدمع مِني انْحِدارا

وخَيلٍ لِبستَ لأبطَالِها   شَلِيلاً ودمرتَ قَوماً دمارا

تَصيد بالرمح فُرسانَها   وتَهتَصِر الكَبشَ فيها اهتِصارا

فَتُلْحِمه القَوم تَحتَ الوغَى   وأَرسلْتَ مهركَ فيها فغارا

يقين وتَحسِبه قَافِلاً   إذا طَابقَتْ وغَشِين الحِرارا

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص:60. الفارس الجون: الجون الأبيض أو الأسود، فهو من الأضداد، وتريد هنا : الكريم الفعال. علته جرأة: غلبت عليه. الغلانية: غليان الغضب وسورته.

(2) ـ ابن صالح، هند، و بن صالح، إبراهيم، الشعر الجاهلي ـ عنترة ، الخنساء، النابغة، دار محمد علي الحامي، سلسلة قوانيس، ص:61.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص:226 ـ 230. الشليل: الدرع القصيرة. تَصيد: تطعن. تَهتصِر: تعطف. الكبش: سيد القوم . تُلحمه: تصرعه فتجعله لُحمةً للقوم يقطعونه بسيوفهم. الوغي: صوت الجيش في الحرب. يقين: يخفن المشي لوجع يجدنه من الحفاء في حوافرهن، والضمير عائد إلى خيل الأعداء. تحسبه: الضمير عائد إلى مهر صخر. قافلاً: يابساً كصخر.طابقت: وقعت أرجلها في مواضع أيديها، وذلك من الحفاء.غشين: دخلن. الحِرار: جمع حرة وهي الأرض ذات الحجارة السوداء البركانية. الذمارا: مايحِق عليه أن يحميه.

وتُعشـي البصيـر بِطَعـنِ أليـمٍ   وتُعطِـي الجزيـلَ وتَحمي الذمـارا

كما تصور شجاعة أخيها صخرٍ، فتشبهه في ساحة الحرب بالأسد الذي يكشر عن أنيابه، وتبدو تلك الصورة واضحة في قولها[1]:

حامـي الحقيق تَخَالُه عِنْـد الوغَـى   أسـداً بِبِيشَـةَ كاشِـر الأَنْيـابِ

أسـداً تَنَـاذَره الرفَـاقُ ضبارمـاً   شَثْـن البـراثِن لاحِـقَ الأقْـرابِ

وتستمر أيضاً في تصوير شجاعة أخيها صخر في قصيدةٍ أُخرى، وتقول: إنه أشجع من الليث القوي الذي يدافع عن أشباله[2]:

أشْجـاع فأَنْتَ أَشْجـع مِـن لَيـثٍ   عِـرِينٍ ذِي لِبـدةٍ وشِبـال

ومن المعروف أن الفارس في العصر الجاهلي:" يحتل في قلوب كـل هـؤلاء المكروبين مكانة سامية؛ لأنه كان لا يتوانى عن تلبية استغاثاتهم الملهوفة في ميادين الوغى فيدافع عنهم وينقذهم ويحميهم من كل أذى ليبرهن بذلك على شجاعةٍ إنسانيةٍ نبيلةٍ "[3]. فأخذت تستمر في تصوير شجاعة صخر وإقدامِهِ ودهائِهِ فـي الحـروب، وأنه حامي حِماهم إذا كثُر الصياح وطُلبت الاستغاثة والنجدة، فتقول[4]:

فَـارس يضـرب الكَتِيبـةَ بالسيـفِ إذا أَردفَ الصيـاح الصياحـا

فَيبـل النحـور بالطعـن شَـزراً   حين يسمـو حتـى يثِـر الجِراحـا

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص:235. حامي الحقيق، كحامي الحقيقة، وهو ما يحق له أن يحميـه من مال وولد ونساء. بيشة: منطقة تكثر فيها الأُسود والسباع. تناذره: خوف بعضهم بعضاً منه. الضبارم: من صفات الأسد.

[2] ـ المصدر نفسه، ص: 346.

[3] ـ الخطيب، بشرى محمد علي، الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، سـاعدة جامعـة بغداد على نشره، مديرة مطبعة الإدارة المحلية، بغداد، 1977م، ص:84.

[4] ـ الخنساء، الديوان، ص: 244.أردف: تبع. الشزر: الطعن فـي الجونـب، مـن اليمـين والشمال. يثر: بدده وفرقه. مقبلات ومدبرات: تصف الخيل فـي الإقبـال والإدبـار. الكفـاح: المواجهة. يدعو صراحًا: يدعو الاستغاثة. مِدره الحرب: زعيم الحرب والسيد المتكلم عنهم.

مقبلاتٍ حتى يولين عنْه ... مدبراتٍ ولا يردن كِفَاحا

كم طريدٍ قد سكن الجأْشَ منْه ... كان يدعو بِصفّهن صراخَا

فارس الحربِ والمعمم منا ... صِدره الحربِ حِين تَلْقَى النِطَاحا

ويبدو تصويرها بشكلٍ جلي عندما ترسم صورةً لصخرٍ وهو يحمل الرآية، ويقطع المسافات غازياً، ويحضر مجالس القوم، ويقود الجيش في المعارك والغارات، فتقول[1]:

حمالُ ألْويةٍ، هباطُ أودِيةٍ ... شَهاد أنْدِيةٍ للجيشِ جرار

وتُكثر الخنساء من تكرار معاني الفضائل والأخلاق النبيلة التي يتمتع بها أخواها، فتختار من الألفاظ ما يرسم هذه السمات الأخلاقية في أروع صورها الشعرية، وتدرك أهمية هذه الصفات عند قبيلتها، وتعلقهم بصاحبها، فتتحدث في تصويرٍ جميلٍ لصفة الشجاعة عند أخيها معاوية في الحرب، وما تمثله هذه الصفة من قيمة اجتماعية بألفاظ مختارة، ومعانٍ تجسد المرثي وصفته العالية، ويبدو هذا التصوير واضحاً في قولها[2]:

لَعمر أبيه لِنعم الفَتَى ... تَحش به الحرب أجذَالَها

حديد الفُؤَاد، ذَليقُ اللسان ... يجازي المقَارض أمثَالَها

فَنَفسي الفداء لَه من فَقيدٍ ... أبتْ أن تُزايِلَ إعوالَها

وخَيلٍ تَكَدس مشْي الوعُول ... نَازلْتَ بالسيفِ أبطَالَها

وداهِيةٍ جرها جارم ... تُبيلُ الحواصِن أحبالَها

كفَاها ابن عمرٍو ولم يستَعِن ... ولو كان غَيرك أدنَى لَها

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 387.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 86 ـ 90. تَحش: توقد. الأجذال: واحدها جذل، وهو الحطب، وأصول الشجر؛ أي توقد الحرب حطبها به. حديد الفؤاد: شجاع. ذليق اللسان: فصيح وبليغ. يجازي: يكافي. المقارض: الغزوات؛ أي يرد العدوان بمثله.أبت أن تُزايل إعوالها: لا تكف عن البكاء، ولا تقبل التعزية. التَكدس: اجتماع الخيل وشدتها معاً. الحواصن: العفيفات من النساء.

وتستمر في تصوير هذه السجال الذي دار بين معاوية وأعدائه، ومدى شجاعته فيه، فتقول[1]:

نَلِيــن إذا يبتَغَــى لِينُنَــا وإن عــادتِ الحــرب عــدنَا لَهــا

فــإن تَك مــرةُ أودتْ بــه فقَــد كــان يكْثِــر تَقْتَالَهــا

فيومــاً تَــراه علــى هيكَــلٍ أخَــا الحــربِ يلْبــس سِربالَهــا

فقد استمرت في تصوير شجاعة معاوية في ثمانية وثلاثين بيتاً شعرياً، وأرى أن الناظر في هذه الصورة الحربية التي تكررت في النص، يجدها تحولت إلى صورة دامية ممتدة في نسيج النص الشعري مِن مطلعهِ حتى نهايتهِ، مما منحه فاعلية وحيوية بالغةٍ، امتدت فيه مشاعر الخنساء إلى ما حولها من الحياة.

ومن صور الشجاعة حماية الجار والدفاع عنه؛ لذلك:" كان العرب يحرصون على المثل العالية والخصال النبيلة، ويفتخرون بأدائها، والوفاء بحقها، ومن تلك الخصال النبيلة، حفظ الجوار، فهم يحرصون على جارهم حرصهم على شرفهم"[2]. وكان لهذه الصورة مكانها ودورها في نصوص الخنساء الشعرية، ومن ذلك قولها[3]:

ونعــم جار القَــومِ فــي ذِمــةٍ إذا نَبــا النــاس بِجــارٍ ذَلِيــلْ

ونلحظ صورة أُخــرى من التأبين عند الخنساء تُحرض فيها أبناء قومها من أجل المطالبة بالثأر والاقتصاص من الجناة الذين قتلوا أخويها، لعلها في الصورة تحاول تجسيد معاني البطولة والقوة، والقدرة على إشعال نيران

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص:109. الهيكل: الفرس. أخا الحرب: مسعرها وموقد نارها. السربال: الدرع.

(2) ـ العواجي، محمد جرمان، القيم الإنسانية في شعر الرثاء الجاهلي، دار الحارثي للطباعة والنشر، مكة المكرمة، السعودية، ط1، 1415هـ، ص:74.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص:308. في ذمةٍ: في عهد وأمان. نَبا: لم يثبتوا معه، ولم ينزلوا.

الحرب وإخمادها خدمة للقبلية، فتقول[1]:

شُـدوا المـآزر حتـى يستَذِف لَكُم ... وشَمـروا إِنهـا أَيـام تَشْمـار

وابكُـوا فَتَـى الحي واقتْـه مِنِيتُه ... فـي يـومِ نَائِبَةٍ نَابتْ وَأَقْـدار

كأنهـم يـوم رامـوه بأجمعِهـم ... راموا الشكِيمةَ مِـن ذِي لِبدةٍ ضـار

حتـى تَفَـرقتِ الأبطَالُ عـن رجلٍ ... ملَحـبٍ غَـادروه غَيـر محيـار

تَجِيشُ مِنـه فُـويقَ الثـدي مـزبِدةٌ ... تَتَابعـاً مـن نِياطِ الجـوفِ فَـوار

تَجللتْه رمـَاح القـومِ عن عـرضٍ ... في جـارةِ الموتِ مطْلُـوباً بِأَوتَـار

2.2.1 ـ الكرم:

إن الكرم صفة خُلقية عرفها العربي وتمسك بها كثيراً، حتى وصل إلى درجة الافتخار بها، ويعرف الكرم بأنه:"انتصار على شح النفس، وبذل للمعروف في كـل وجه وكل وقت، لا يعجب ضعاف النفوس، لخشيتهم الفقر"[2].

فالضيف بطبيعة الحال له مكانة عند العربي؛ لذلك وجب احترامـه وتقـديره وإعطاؤه حقوق الضيافة، حتى أبن الشعراء من مات وهـو يتمتـع بهـذه الـصفة الكريمة، فـ:" ماذا يغني الثراء عن المرء إذا حضر الموت؟ لا شيء، لكن الكـرم يفيده؛ لأنه يخلد ذكره"[3]. ومن هنا خلدت الخنساء ذكر صخر حينما تَصِفه بأنه كان كريماً ومكاناً للأضياف يأتون إليه من كل مكان، فيجدون عنـده حـسن الـضيافة

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص:297 ـ 300. يستَذف: يتهيأ. شمروا: خفوا للحـرب. الـشكِيمة: الإباء والأنَفة وقوة القلب، وهي أيضاً الحديدة التي تكون في فم الدابة من اللجام. ذي لبدة: تعني الأسد. الضاري: المولع بأكل اللحم والمتعود الافتراس. ملحب: المقطـع بالـسيوف. المحيـار: الشديد الحيرة. تجيش: تَغلي وتقذف بالزبد. مزبدةٌ: ترى لدمِها زبداً. النياط: عِرق غليظ علق به القلب إلى الرئتين. الفوار: الدم.

[2] ـ الجهني، زيد بن محمد بن غانم، الصورة الفنية في المفضليات أنماطهـا وموضـوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ط1، 1425م، ص:404.

[3] ـ رومية، وهب أحمد، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفـة، الكويـت، ط1، 1996م، ص:291.

والاستقبال، وتصفه بأنه ملجأ لكل من عضه الدهر بنابه، وأرداه فقيراً، وسلب ماله وتركه حزيناً وحيداً، وسيجده في استقباله ينتظره ببشاشة وحسن خلق حتى لو أتى آخر الليل وقد نامت العيون، وهجعت الأحياء، وانسدل الظلام، في قولها[1]:

نِعم الفَتى كان للأضياف إن نَزلُوا وسائِلٍ حل بعد الهدءِ محروبِ

كم مِن منَادٍ دعا والليلُ مكْتَنِع نَفستَ عنْه حِبال الموتِ مكْروبِ

وتورد الخنساء في صورة أُخرى كرم صخر، صائغة ذلك بأسلوب الاستفهام الذي يفيد الإقرار بكرم صخر، فتتساءل وتقول: من الذي يقوم مقامه في إكرام الضيف وإيوائِهِ في الليالي التي دفع بردها الشديد الإبل التي ارتفعت ألبانها إلى الاختباء، وقد تقوست ظهورها مِن الضر، وبدا هزالها حتى أصبح يرى ما بداخلها من عظام ومع هذه الظروف القاسية إذا حلت بمنزله ستجده يطعم اللحم والشحم، وتتبين هذه الصورة في قولها[2]:

فَمن للضيفِ إن هبتْ شِمالٌ مزعزعةٌ تُنَاوِحها صباها

وألجأ بردها الأشوالَ حدبأ إلى الحجراتِ بادِيةً كُلاَها

هنالِك إن نَزلْتَ بِبيتِ صخْرٍ قَرى الأضيافَ شَحماً مِن ذُراها

وتذكر الخنساء قومها بعطاء وكرم أخويها خاصة في الأيام الجدوب، فتقول[3]:

وما تَراه وما في البيتِ يأْكُلُه لكِنه بارز بالصحن مِهمار

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص:316. المحروب: الذي وقعت عليه حرب، وسلب ماله . مكتنع: دان. حبال الموت: أسبابه.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 282،283. المزعزعة: التي تزعزع الشجر من شدة هبوبها. الأشوال: الأبل التي قد ارتفعت ألبانُها. حدباً: التي تقوست ظهورها من الضر. الحجرات: حظيرة الإبل. بادية كُلاها: أرادت ظاهرة من الهزال عِظامها التي على كلاها. ذُراها: نواحيها.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 388. مِهمار: مكثار؛ أي يكثر لأضيافه من القرى. مسغبهم: جوعهم. كريم الجد: كريم العطاء. مِيسار: كثير الفضل. وخالصتي: أي الذي اخترته لنفسي وخاص لي وده. أوطار: جمع وطر، وهو الحاجة تكون لصاحبها فيها همة.

ومطْعِم القَومِ شَحمـاً عِنْـد مسغَبِهم   وفـي الجدوبِ كَريم الجـد مِيسـار

قَد كـان خَالِصتِي مِن كُل ذي نَسبٍ   فَقَـد أُصِيب فَمـا لِلعيـشِ أَوطَـار

ثم تختتم قولها بهذا البيت[1]:

لا يمنَـع القَوم إِن سَألُـوه خُلْعتَـه   ولا يجـ ـاوِزه بالليـ ـل مـ ـرار

وفي الطبقات ترد قصة للخنساء مع صخر، تدلّ على كرمه وسعة عطائـه، حيث ذكرت أنه يعمد في هباته إلى حر ماله فينتقي جيادها، ولا يتَيمم الخبيث، وفي قصتها التي ذكرهـا ابن قتيبة أشارت إلى أنـه كان يعطيهـ ـا أفـضل شـطري ماله[2]، وكأن الشاعرة إنما تصف حقيقة مكارمه، وصفاً متجرداً لا تضيف فيه شيئاً من مبالغات الشعر، حينما تقول[3]:

والـ ـ ـواهِب العِيـ ـس العِتَـ ـ ـا   قَ مـ ـع الخَنَاذِيـ ـ ـذِ السوابِـ ـح

وتلجأ أحياناً إلى نعي تلك الفضائل مع المرثي، فكأنها ذهبت بذهابه، فلـم يـصبح بعده من يجيب النداء ولا من يحمي الحمى، ويغيث الملهوف، ويفك العاني، ويعطي السائل والأرامل والأضياف، حين تُسد في وجوههم السبل، وتضيق بهم الحياة، فقـد

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 392. خُلْعتَه: خيار ماله.

(2) ـ دخلت الخنساء على أم المؤمنين عائشة ـ رضي ا عنها ـ فأخبرتها بقصة كرم أخيها صخر، وعطيته لها، فقالت: زوجني أبي رجلاً وكان سيداً معطاء فذهب ماله فقال لي: إلى مـن ياخنساء؟ قلت: إلى أخي صخر، فأتيناه فقسم ماله شطرين فأعطانا خيرهما فجعل زوجي أيـضاً يعطي ويحمل حتّى نفد ماله، فقال: إلى من ؟ فقلت: إلى أخي صخر(فأتيناه) فقسم ماله شـطرين فأعطانا خيرهما.

انظر: ابن قتيبة، طبقات الشعراء، ص:200.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص: 342. العِيس: الإبل البيض. الخناذيذ: الطـوال والمـشرفة مـن الخيل.

دفِنَتْ المكارم وضاعت الأخلاق النبيلة في ثراه، ويبدو ذلك كلـه واضحاً في قولها[1]:

دق عظْمي وهاض مِني جناحي ... هلْك صخْرٍ فما أُطِيقُ براحا

من لضيفٍ يحل بالحي عانٍ ... بعد صخْرٍ إذا أراد مِياحا

وعطايا يهزها بسماحٍ ... وطِماح لمن أراد طِماحا

والكرم من الفضائل التي تأصلت في طبيعة الإنسان العربي آنذاك تأصلاً ثابتاً، فقد أكرم:" الأسير غاية الكرم وعامله أحسن المعاملة، وجعل ذلك وسام شرف يتسابق حوله المتسابقون لنيله وإحرازه؛ لذلك بكوا من مات وهو يتحلى بهذه الفضيلة أشد البكاء، وحزنوا عليه أشد الحزن"[2]. وأبنوه بهذه الصفات؛ لذلك وجدت الخنساء في أخيها صخر هذه الصفة، حينما يفتدي الأسرى، ويمنعهم دون أن يقدموا العطاء، بل هو الذي يكرمهم ويعطيهم، فتقول[3]:

ومِن أسِيرٍ بلا شُكرٍ جزاك بهِ ... بِساعِديهِ كُلُوم غير تَجلِيبِ

فككْتَه ومقَالٍ قُلْتَه حسنٍ ... يوم المقامةِ لم يؤْبن بتكْذِيبِ

وفي موضع آخر تُشير بفضله، وصفة كرمِهِ مع الأسير، فتقول[4]:

إنني قد علِمتُ وجدك بالحمـ ... ـدِ وإطْلاقَك العناةَ الجِناحا

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص:241 ـ 244. هاض: كسر. البراح: الزوال عن المكان. العاني: الأسير. مِياحاً: عطِية وفضلا. الطماح: ارتفع وجمح وأبعد، وطمح بأنفه؛ أي تكبر.

(2) ـ العواجي، القيم الإنسانية في شعر الرثاء الجاهلي، ص:49.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص: 316. كلُوم غير تجليب: جروح لم تعلُوها جلْبة؛ وهي قشرة تعلو الجرح عند البراء إذا كان الجرح قديماً.يوم المقامة: يوم اجتماع المحافِل والخُصماء. لم يؤْبن: لم يعب بتكذيب، والأبن: العيب في كل شيء، وقيل: رجل مأبون: أي معِيب.

(4) ـ المصدر نفسه، ص: 243. وجدك: ابتغاؤك له، وحبك إياه.العناة: الأسرى. الجانح: وهو الذي يجلس بين يدي آسره شبه الخاضع؛ أي هم جانحون له ينتظرون إطلاقهم.

وإذا انتقلنا لليتيم نجد أن له شأناً كبيراً عندهم آنذاك؛ لذلك:" عد العربي إكرامه ورعايته مكرمة عظمة، وفضيلة من الفضائل، لذلك احتفى أصحاب المراثي بمن اشتهر بفعل ذلك وبكوا عليه أشد البكاء"[1]. وفي صخر تنطلق الخنساء واصفة كرمه وعطاءه لليتامى والأرامل والاهتمام بهم، وفي كثرة جلوسهم أمام بيته شبهتهم بالمكان المخضر الذي إذا جاءه المطر نبت من جديد، فكأنهم يحيون من جديد بعد أن قتلهم الجوع والعطاش، فتقول[2]:

وأبو اليتامى ينْبُتُون فِنَاءه نَبتَ الفِراخ بمكلِئٍ مِعشَابِ

وفي موضع آخر تقول[3]:

أبا اليتَامى إذا ما شَتْوةٌ جحرتْ وفي المزاحِفِ ثَبتٌ غَير وقافِ

كما أن الخنساء تذكر عطف أخيها على اليتامى والأرامل، وكل فئة من الناس تحتاج الرعاية والاهتمام، فهو دائم العطف على المحتاجين، فعطاؤه شامل كالغيث لا ينفد، والخنساء تسمي صخراً أبا اليتامى تشريفاً له لكثرة عطفه عليهم، وتعرض صوراً من كرمه للأرامل في حيه، وفضله ورعايته لهن، حينما يحل الشتاء والمطر فيهن، ويبدو واضحاً في قولها[4]:

نِعم أَخُو الشتْوةِ حلتْ بِهِ أَرامِلُ الحي غَداةَ البليلْ

أَتَينَه معتَصِماتٍ بِهِ يعلِن بالدعوى نِداء الأَلِيلْ

---

(1) ـ العواجي، القيم الإنسانية في شعر الرثاء الجاهلي، ص:51.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص:235. بمكلئ: أي بأرض مكلئة، كثيرة الكلأ والعشب.

(3) ـ المصدر نفسه، ص:409. جحرتْ: تأخر مطَرها. المزاحف: أي مزاحف الجيش للحرب. الثبت: الشجاع الثابت في الحرب. غير وقافِ: لا يقف عن القتال.

(4) ـ المصدر نفسه، ص: 307. البليل: الريح الممطرة الباردة. الأليل: الثكل والأنين، وقلق المحموم واضطرابه.

وتقدم الخنساء صورة أخرى لعطف صخر على النساء اللواتي فقدن أزواجهن، وكذلك عابري السبيل، والفقراء والمساكين الذين ساءت أحوالهم، وعضهم الجـوع بأنيابه، وتبدو هذه الصورة في قولها[1]:

وعلَيـهِ أَرامِـلُ الحـي والسفْـ ـ ـر ومعتَرهـم بـه قَـد أَلاحـا

لم يكن صخر رجلاً كريماً على اليتامى والأرامل فحسب، بـل هـو ضخـم الدسيعة يقصده كل محتاج ولا يبخل على أحدٍ أصابه فقر، أو ضاقت عليـه الأرض بما رحبت، فجعلت الشاعرة صخراً صِنواً للكرمِ وقريناً له، فتقول[2]:

ضخْـم الدسيعـةِ بالنـدى متَدفقـاً مـأوى اليتيـم وغايـ ـةَ المنتَـابِ

ولاشك أن الكرم والجود مازالا من الصفات الحميدة عند العربي، ومن أسباب خلود وبقاء ذكره بعد موته، وكان الجاهلي يخلد ذاتَه بكرمِهِ، فالكرم عنده كان تحديا لبواعث الموت والهلاك، يقول نفاع ـ موضحا هذه الرؤية ـ :" يـسري مفعـول الكرم بعد الموت، فشهرة الجود أو عار البخل يعيشان طويلاً؛ لذا يحاول الشعراء أن يمنعوا تشنيع الناس لهم بعد الموت وأن يضمنوا ثناء جميلاً"[3].

3.2.1 ـ المجد والسيادة:

تعد رفعة المجد والسيادة من الصفات التي يتَمدح بها الجاهليون، وكانت تُورث بالمصاهرة من أقوام أصيلة، شهيرة بكرمها وسؤددها وثرائها، ووقار منزلتها بـين بقية العشائر؛ وهذه الصفة تناولتها الخنساء في تأبينها للمرثي، وفي هـذا الجانـب أسهبت كثيراً، وحق لها الإسهاب، إذ لو كان المرثي خلواً منها، لمـا كـان بكـاء الشاعرة، واستبكاؤها وعويلها وتفجعها، وحزنها بالصورة التي شاهدنا في ديوانهـا،

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 242. السفر: المسافرون. المعتَر: الذي يطيف بك للمسألة. ألاح: بدا وظهر. ومثله انظر الديوان، ص: 181.

(2) ـ المصدر نفسه، ص:236. الدسيعة: العطية الجزيلة. المنتاب: القاصد.

(3) ـ نفاع، محمد فؤاد، الجود والبخل في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسـلوبي، دار طـلاس للدراسات والنشر، دمشق، ص:48.

ولا بالمستوى الإنساني الوجداني الذي يجاب انتباه المتلقي، ويبدو ذلك واضحاً فـي قولها[1]:

أَعينَـيّ جـودا ولا تَجمـدا	ألا تَبكِيـان لصخْـر النـدى
ألا تَبكِيـان الجـريء الجمِيـع	ألا تَبكِيـان الفَتَـى السيـدا
رفِيع العِمـادِ، طَويـلُ النجـا	دِ سـاد عشِيـرتَه أَمـردا
إِذَا بسط القَوم عِنْد الفِضـال	أَكُفهـم تَبتَغِـي المحمـدا
وكـان ابتِـدارهم لِلعلَـى	أَشَـار فَمـد إِلَيهـا يـدا
فَنَـالَ التـي فـوق أَيديهـم	مِـن المجـدِ ثُم انْتَمـى مصعِـدا
ويحمِـلُ لِلْقَـومِ مـا عالَهـم	وإن كـان أَصغَـرهم مولِـدا

في هذا النص بدأت الشاعرة المطلع بمخاطبة عينيها، وتوجه النداء لهما لتجودا بالدمع إعلاناً عن حزنها العميق، فالألم يمزق نياط قلبها، ويعصر فؤادها، ثم تبدأ في ذكر صفات المرثي والقيم التي يقدسها المجتمع آنذاك، والمبادئ التي هـي مقيـاس للمثالية؛ ولأن صخراً جدير بأن تنهمر على فقده الدموع، فتقول: ألا أيتهـا العينـان تدفقا على ذلك الرجل الجريء ذي الخصال الجميلة، فابكيا على هذا السيد الفتـى، طويل القامة رفيع المكانة، الذي تمكن على الرغم من صغر سـنه أن يكـون فـي الصدارة بين عشيرته، يقتحم الصفوف إلى المجد حتى يحظى بما لم يستطع غيره أن يناله، ثم تمضي في درجات المجد صاعداً.

والخنساء في أكثر الأحيان تُدير تأبينها حول المعاني والصفات التي كان يعتز بها العرب آنذاك، والتي كانوا يطلبونهـا في أمجادهم وأصحاب النباهة والسيادة،

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص:143ـ 146. الندى: السخاء. الجمِيع: المجتمع القلـب. العِمـاد: السند. النجاد: حمائل السيف. أشار: نهض. عالَهم: غلبهم وثقل عليهم.

وعلى هـذه القاعـدة أقامت الخنساء تأبينهـا في أخيهـا صـخر، ومـن ذلـك قولها[1]:

مـورثُ المجـدِ ميمـون نَقِيبتُـه ضخْـم الدسيعةِ في العزاءِ مِغْـوار

فَرع لِفَـرعٍ كريمٍ غَيـر مـؤْتَشَبٍ جلْـد المريـرةِ عِنْد الجمع فَخـار

ولما كان صخر من أشراف القوم وأسيادهم، كانت عين الخنساء دائمة البكـاء بسبب فقده، فسيرته عندها لا يشبهه فيها أحد، ولا يستطيع أحد أن يصل إلى منزلـة رفيعة إلا وكانت منزلته أعلى منه، تقول[2]:

علـى ماجِدٍ ضخْمِ الدسيعةِ بـَارعٍ له سـورةٌ فـي قَـومِهِ لا تُحـولُ

فَما بلَغَتْ كَـف امـرىءٍ متَنـَاوِلٍ بِهـا المجـد إلا حيثُما نِلْتَ أَطْـولُ

وفي صورة أُخرى تقول[3]:

قَـد كان فيكُم أبـو عمرٍو يسودكُـم نِعـم المعمـم للـداعِين نَصـار

أي لقد كان زعيمكم أبو عمرو يقودكم ويوجهكم، ويلبي دعاء من يستنجده بـه ويبادر لنصره.

فترسم صورة الإنسان الشريف وصاحب السيادة والكرم، الذي يكفيهم مؤونـة الأيام، وزعيمهم في الحرب والسلم، وينحر الإبل ويطعمهم في ليالي الشتاء الباردة، بل يكون على الدوام هو الماثل والمرجع والملجأ والسند الذي تلجأ إليـه الجماعـة؛

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 389. النقيبة: الطبيعة. العزاء: تقصد بالعزاء هنا الشدة. الفرع: الزعيم. المؤتشب: المخلوط النسب. الجلد: الحازم. المريرة: إبرام الرأي. الفخار: الكثير الفخر، أو الذي يكثـر خيره فيكثر ما يفخر به.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 319 ـ 320 . الماجد: الشريف والسيد. البارع: السخِي الذي يبرع علـى غيره بالعطاء. سورةٌ: المنزلة الرفيعة.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 380. المعمم: المسود الذي يقلده الناس أُمورهم، ويلجأ إليه العوام.

لكي يحمل عنها تبعات هذه الأفعال جميعاً، ويشاركها في درء أخطارها ودفع حوادثها ودواعيها التي يصنعها الدهر ويزجيها، فتقول[1]:

يوماً بِأوجد مني يوم فارقني ... صخْر وللدهر إحلاء وإمرار

وإن صخْراً لَكافِينا وسيدنَا ... وإن صخْراً إذا نَشْتُو لنَحار

وإن صخْراً لمِقْدام إذا ركبوا ... وإن صخْراً إذا جاعوا لعقار

ويبدو أن الخنساء تلجأ في كثير من شعرها إلى الألفاظ الفنية التي تُعبر عن هول تلك المصيبة الفادحة التي حلت بها، فالناظر في صيغ المبالغة يدرك صحة ما يقال، مثل:(عقار، مقدام، ونحار)، ويندهش لتلك السلاسة والوضوح في هذا الشعر الذي يصور مأساة الشاعرة وفجيعتها بفقد أخيها، ويجسد بدقة مشاعرها وأحاسيسها، وهذا ما ينسجم مع طبيعة المرأة المصابة بفقد عزيز.

وفي صورة أُخرى، تقول[2]:

وابكِي المعمم وابن القائِدين إذا ... كان الرماح لَديهم خَلْج أَشْطان

وهكذا يندمج صخر في الجماعة والياً سيداً معطاء قائدا حاميا، وإماما هاديا، فيتجسد فيه وجود الجماعة وقيمتها وحياتها بمسيرتها ومصيرها معاً، فتستعيد هذه الأبيات فضائل صخر ووظائفه التي يقوم بها، والقيم الإنسانية التي يحملها بصور مختلفة متعددة لتستوعب أنحاء الوجود الكلي لصخر وللجماعة.

4.2.1 ـ الوفاء والصدق:

لا شك أن حياة الجاهلي حياة حرب، تسودها العصبية العمياء، وتعتمد القوة والفتك، غير أن العربي نفر من صفة الخيانة والكذب، والغدر بالآخرين، والتزم بصورة الوفاء والصدق في طبعه، وجعله ديناً له، و:" كانت الكلمة ينطقها العربي

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 385. عقار: كثير العقر؛ أي الذبح للنياق ليطعم الأضياف والجائعين.

(2) ـ المصدر نفسه، ص:412. الخَلج: الجذْب.

عهداً يجب عليه أن يفي بها وإلا عرض شرفه للتجريح؛ لذلك رثى الشعراء قـتلاهم وموتاهم بذكر وفائهم كصفة كريمة كانوا يتحلون بها"[1].

تمضي الخنساء على هذا النمط واصفة أخاها صخراً بالسيد الأمـين صـاحب الثقة والمصداقية، فتقول[2]:

بالسيـد الحلْـ ـوِ الأَمِيـن الـ ـذي   يعصِمنَا فـ ـي السنَـ ـةِ العاْدِيـَ ـه

وفي صورة أُخرى، نراها ترثي أخاها بالصدق وعدم الكـذب، وتـربط ذلـك بالشجاعة، فتقول[3]:

وفَـارس هيجا يعلَـم النـاس أَنـه   إذا مـا دعا بالجِـزع غَير مكَـذبِ

وتصور ـ أيضاً ـ وفاء ابن أخيها كُريز بن صخر، فتقول[4]:

فَقِدحاك خَيـْر مِـن أُناسٍ ورِفْدِهـم   بكفـي غُـلامٍ لا خَلُـوفٍ ولا برم

أي فليكن الحظ حليفك إذا لعبت الميسر، فتفوز قداحك على قداح الآخرين؛ لأنك نعم الفتى تعطي بلا تخاف عن حاجات الناس، ولا تتضجر من طلباتهم ولو تكررت، ولا تتغير عن عاداتك الحسنة التي أَلِفْتَها.

5.2.1 ـ الجمـال:

من الصور التي تناولها الشعراء في رثائهم وكانوا يطلبونها في أشرافهم الجمال، وقد أشار الأصفهاني في كتابه أن أبا الخنساء كان يأخذ بيدي ابنيه معاويـة وصخر

(1) ـ الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية، ص: 106.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص:402. يعصمنا: يحفظنا ويقينا. العادية: الجائرة الظالمة.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 215.

(4) ـ المصدر نفسه، ص:200. رِفدهم: ما يعطون. البرم: البخيل اللئيم.

في الموسم، ويقول: من أتى بمثلهما أخوين؛ لأنهما كانا أجمل رجلين في العرب[1]؛ لذلك أبنت الخنساء في أخيها صخر جمال محياه، وفضلته على سائر رجال العشيرة، ووصفته بالوضيء والنير، فهو كالمنارة يضيء ظلام الليل، وفـي طلعتـه جميـل المحيا، ويبدو واضحاً في قولها[2]:

جهـم المحيا تُضيء الليلَ صورتُـه   آباؤه مِـن طِـوال السمكِ أحـرار

وهكذا يدوم وجود صخر ويتكرر؛ ليكون في كل الأحول جميل المحيا، وسـيماً كاملَ الأوصاف، ومن ذلك قولها[3]:

جلْـد جميـلُ المحيا كامِـلٌ ورع   وللحـروبِ غَـداةَ الروعِ مِسعـار

و:"يمثل جمال الوجه ووضاءته ركناً أساسياً من أركان الرثـاء والمـدح تفـنن الشعراء في رسمه ورفعه إلى أعلى الدرجات، فضلاً عن أن مظاهر الجمـال مـن الصفات القارة في الغزل"[4]. ومن هذا المنطلق قامت الخنـساء بتـصوير جمـال صخر، بأنه ذو حلاوةٍ وجمال خاص يميزه عن غيره، ونلمس هذا في قولها[5]:

حلْـو حلاوتُـه، فَصـلٌ مقَالَتُـه   فـَاشٍ جمالُتُـه للعظـمِ جبـار

وفي صورة اُخرى يبرز صخر مشرق الطلعة، يستدل برأيه العـارفون، فكأنـه لشهرته جبلٌ اُوقدت في أعلاه نار، وأيضاً يتجلى كمال صخر الخَلقـي فـي أبلـغ الصور وأسماها حينما أصبح قمةً في الجمال،(أغر أبلج) في شكله، هاديـاً للهـداة ودليلاً للأدلة، فإذا ضل الهداة والأدلة اهتدوا به؛ لأنه الكامل الـذي عـلا وارتفـع فصار(كأنه علم في رأسه نار) ثابتاً راسخاً، مكتفياً بنفسه وبحقائقه، وبناره ونـوره،

---

(1) ـ انظر: الأصفهاني، الأغاني، ج13/ ص:263.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص: 389. جهم: ضخم. المحيا : الوجه. السمك: القامة.

(3) ـ المصدر نفسه، ص:387. مِسعار الحرب: موقدها.

(4) ـ ابن صالح، هند، وبن صالح، إبراهيم، الشعر الجاهلي، ص: 70.

(5) ـ الخنساء، الديوان، ص:387.

بارزاً لايختفي، ظاهراً لا يضل ولا يضل الآخرون طريقه ولا يجهلونه، وتبدو هذه الصورة واضحة في قولها[1]:

أَغَـر أَبلَـج تَأْتَـم الهـداةُ بِـهِ   كَأَنـه علَـم فـي رأْسـهِ نَـار

وهذه المحاسن قلما تجتمع إلا لفتى الفتيان، زينة الرجال، من سيماه الحسن، ومن محياه الجمال، الأهيف، الطويل القامة كالأسوار تحت طي البُرد، وفيه كناية عن نضارة شبابه، وعدم ترهل جسمه، فتقول[2]:

مِثْـلُ الرديني لـم تَنْفَـد شَبِيبتُـه   كَأَنـه تَحتَ طَـي البـردِ إِسـوار

ويتجلى في هذه الأبيات الكثير من اللمحات الفنية، التي تنم عن شاعرية مكتملة، وشاعرة ناضجة، صورت جمال أخيها تصويراً نابضاً بالحياة، وكأنه حدث يشاهده المتلقي ويراه ماثلاً أمامه.

6.2.1 ـ الحِلْم:

الحلم هو إمساك النفس في حالة انفعالها وشدة هيجانها من حدة الغضب، ولا شك أن الحلم من دلالات العقل الراجح وآثاره[3]؛ لذلك وصفت الخنساء أخاها صخراً بهذه الصفة التي تراها فيه؛ ولأنه أحب الناس إليها، واستحق ذلك لأمور منها:" أنه كان موصوفاً بالحلم، ومشهوداً بالجود، ومعروفاً بالتقدم في الشجاعة،

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص:386. تأتم به: تهتدي به. الهداة: المرشد. العلم: الجبل أو الشيء الواضح الذي يستدل به.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 388. الرديني: الرمح المستقيم. وهو منسوب إلى ردينة؛ امرأة كانت تُقوم الرماح. شبيبته: أول شبابه. إسوار: القائد، الثابت على الفرس.

(3) ـ انظر: العواجي، القيم الإنسانية في شعر الرثاء الجاهلي، ص: 83.

ومحظوظاً في العشيرة"[1]. ومن هنا تصور الخنساء أخاها صخراً بأنه يدفع بحلمـه الطيش والظلم والجهل، فتقول[2]:

ويحلْـ ـمٍ إذا الجهـ ـولُ اعتَـ ـراه   يـ ـردع الجهـ ـلَ بعـ ـدما قد أشَاحـ ـا

وتصف أخاها صخراً بالحلم والتمهل، فلا يجهل كما يجهل غيره من القوم، فتقول[3]:

فتًـ ـى كـ ـان ذَا حِلْـ ـمٍ أَصِيلٍ وتُـ ـؤْدةٍ   إذا ما الحبا مِن طَائِفِ الجهل حلـ ـتِ

7.2.1 ـ الصبر والجَلَد:

الصبر والجلد من الصفات التي يستحب وجودها عنـ ـد الرجـ ـل، ولا شـ ـك أن طبيعة الحياة التي عاشها العربي آنذاك، تحتاج منه إلى الصبر وعدم الجزع، فلـ ـولا صبر الجاهلي وجلده، لم يعش حياته ولم يتكيف مع ظروفها، فيفقد صوابه مـ ـن أول كُربةٍ تواجهه، فحياته حياة الجد والمصابرة، وركوب الأهوال والأخطار، ومن هـ ـذا المنطلق نجد الخنساء تصف أخاها صخراً بالصبر، فتصوره تصويراً يؤصلُ صـ ـفة الصبر فيه، تقول[4]:

كـ ـراهيةٌ والصبـ ـر مِنْـ ـك سجِيـ ـةٌ   إذا ما رحا الحرب العوان استَدرتِ

إن هذه الصفة تطالعنا كلما سرنا مع الخنساء في رحلتها الحزينة، فصخر يظفر بالأمور كلها فلا يخطئها لجلده وصبره، ومما قالتُه فيه[5]:

ظَفِـ ـر بالأمـ ـور جلْـ ـد نَجِيـ ـب   وإذا مـ ـا سما القتالُ لِحـ ـربٍ أَباحـ ـا

---

[1] ـ المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، مكتبة دار المعارف، بيروت، لبنان، ج2/ ص: 342،343. وابن عبد البر، الاستيعاب في معرفة الأصحاب، م4/ص:1827. البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ج1/ ص:434.

[2] ـ الخنساء، الديوان، ص:242.

[3] ـ المصدر نفسه، ص: 418. التؤدة: التأني والتَمهل. والحبى: وحدتها حبوة، وهي طريقـة في القعود، ويقال: حل حبوته؛ أي نهض.

[4] ـ المصدر نفسه، ص: 196. العوان: التي كان قبلها حرب. استدرت: استحلبت الدماء.

[5] ـ المصدر نفسه، ص: 242. الظفر: الذي لا يطلب أمراً إلا ظفر به. الجلد: الصبور. سما: أرتفع. أباح: حلل كل شيءٍ.

8.2.1 ـ العفة:

تُعد العفة ترفعاً عن كل ما يسيء إلى الإنسان أو يخدش الحياء أو الكرامـة، سواء أكان قولاً أم فعلاً. وقد كان العربي يحرص على العفة ويفتخر بالاتصاف بها؛ لذا أكثر الشعراء من الإشادة بتمسك هذه الصفة وتأبين الأموات بها، ويجدر بالـذكر هنا أن الخنساء قد أكثرت من المثل العليا للرجل ونسبتها لصخر، فصورت طباعـه وحجمه وصفاته الجسدية. فمن طباعه الخُلقية أنه عفيف، بيد أن الشاعرة لا تصرح بهذه المزية في بعض شعرها، بل تعرضها بخيال شعري يجعلها مشفوعة بمحسوس مرئي، يسهل تصوره، كقولها(1):

فَلَئـن هلَكْتَ لقـد غَنِيتَ سميذَعـاً   محـض الضـريبةِ طَيِّبِ الأثْـوابِ

في هذا البيت تصف الخنساء صخراً بأنه طاهر الثوب، نقي اللباس، ولنا بعد هذا أن نستشف ما وراء نقاء الثوب من استقامة الخلق وسلامة الطبع، وتـصرح فـي موضع آخر بأنه عفيف لا يمكن أن يقترب من ساحة جارته حين يغيـب زوجهـا، ويتبين ذلك في قولها(2):

لَم تَـره جـارةٌ يمشـي بِساحتِهـا   لِريبـةٍ حِين يخْلِـي بيتَـه الجـار

وتصور أيضاً عفته وإباءه وترفعه عن شرب الخمر، ويبدو هـذا واضـحاً فـي قولها(3):

وإن تَلْقَه في الشـربِ لا تَلْقَ فاحِشاً   ولا ناكثاً عقْـد السرائـر والصبـر

ومن هنا ندرك أن العفة لم تقتصر عند الجاهلي في عفته عن الفحش المقتـرن بإتيان المرء إمرأة لا تحل له، بل عن الفحش بكل أنواعه فـي المأكـل والمـشرب والملبس، حتى اتخذ العفة نبراساً في حياته.

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 236. السميذع: السيد الشريف الكريم الطباع. الضريبة: الطبع.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 388.

(3) ـ الخنساء، الديوان، وهذا البيت ورد في تحقيق: عبد السلام الحوفي، دار الكتـب العلميـة، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص: 42.

9.2.1 ـ الفصاحة:

كانت طبيعة الحياة العربية آنذاك ذات صلة خاصة باللغة وبلاغتها وفصاحة بيانها، و:" لا يكون العربي في نظرهم كاملاً ما لم يبلغ من لسانه الغاية، وكان من يبلغ بلغته نثراً أو نظماً منزلةً رفيعة من الخطابة أو الشعر تبلغ به لغته منزلةً أرفع بين قومه وأبناء عشيرته"[1]؛ لذلك بكوا الشعراء وأبنوا من مات وهو يتحلى بصفة الفصاحة والبلاغة، وحزنوا عليه أشد الحزن، وهذه الخنساء تصور فصاحة وبلاغة أخيها صخر، فتقول[2]:

وخَطِيب أَشَم إذْ سعروا الحرب وصفوا صف الخَصِيمِ الرماحا

وفي صورة أُخرى تصف أخاها بأنه فصيح اللسان بليغ في كلامه، فتقول[3]:

حدِيد الفُؤاد، ذَليقُ اللسان يجازي المقَارض أَمثَالَها

كما تصف أخاها بأنه يفصل بفصاحته الأمور الغامضة؛ لأنه خطيب مفوه، يحضر المحافل المهمة التي تحظى بكبار القوم وخُطبائهم، فتقول[4]:

خَطاب مفْصلةٍ فَراج مظْلِمةٍ إن هاب مفْظِعةً أَتى لها بابَا

نستنتج مما سبق أن المرأة الشاعرة تسعى دوماً لرفع منزلة المرثي من ذويها، وتذكر مزاياه الخيرة الواضحة وتزيد فيها، فترسم له صورة المثال في الشجاعة والكرم، حتى ليخيل لمن يقرأ شعرهن ويمعن النظر في خيالهن في الرثاء أن المرثيين كلهم فرسان شجعان كرماء ذوو حمية، وبيوتهم ملاجىء للأيتام، ونحو ذلك

---

(1) ـ المبارك، مازن، الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 1423هـ/2002م، ص: 23.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص:243. الخَطِيب: هو متكلم القوم وأفصحهم.الأشم : السيد الكريم الأبي.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 86. ذليق اللسان: فصيح بليغ. يجازي: يكافئ ويقابل. المقارض: الغزوات؛ أي يرد العدوان بمثله.

(4) ـ المصدر نفسه، ص: 155. مفصلة: خطبة. المفظعة: أمر شديد، ويقال: معظلة ومضلِعة. أَتى لها: أي هيأ وقدّر ودبر حتى يصل إلى المفْظِعة فيزيلها.

من الفضائل، وأنهم إنما قُتلوا غيلة أو مقدمين غير مدبرين. وهذا الموقف من وجهة نظري لا يحمل رؤية ثابتة، وقناعة راسخة لدى الشاعرة، فهو نتاج صدمة الفجيعة والفقد، وهي لحظات تتكثف فيها البصيرة نحو الفضيلة، فتتضخم حتى تُغطي على كل نقيصة أو قصور. فالخنساء ـ على سبيل المثال ـ تُكرر الصفات التي تضفيها على المرثي بتعبيراتها المصورة، تكراراً نستشف منه فلسفة واضحة امتلكت القدرة على تصوير عواطف الشاعرة وأشجانها، وأشاعت روح الحسرة والألم والحزن وحرقة القلب والتوجع.

وهذا يفضي إلى القول بأن الخنساء قد وفقت في انتقائها للمفردات والألفاظ المعبرة عن صفات المرثي وخصاله الحميدة، حتى غدا بواسطتها نموذجاً ومثالاً يحتذى به؛ وبذلك حققت غايتها المتمثلة في تخليد الصفات الإنسانية النبيلة التي أضفتها على مرثيها.

3.1 ـ العزاء:

العزاء ـ لغةً ـ الصبر على كل ما فقدت. ويقال: عزيتُ تَعزية وعزاء؛ أي آسيته، وضربت له الأسى، وصبرتَه على مصيبته. يقال: تعازى القوم؛ أي عزى بعضهم بعضاً. ويقال: عزيتُ ابن الفقيد؛ أي آسيته وصبرته على فقيده[1].

---

[1] ـ انظر: ابن منظور، لسان العرب، الفيروز آبادي، القاموس المحيط . الزمخشري، أساس البلاغة. والزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس. وابن فارس، معجم مقاييس اللغة مادة (عزا).

واصطلاحاً: فهو مرتبة عقلية فوق مرتبة التأبين تنبض بالتفكير في حقيقة الموت والحياة، وتنتهي إلى معانٍ فلسفية تعج بالحكمةِ، يحملها الشاعر العزاء إلى نفسه والآخرين[1].

فقد ورد العزاء بلفظه ومعناه في شعر الخنساء حينما تقول[2]:

ولا تَعِدِي عزاء بعد صخْرٍ   فَقَد غُلِب العزاء وعِيلَ صبري

وتبدو الشاعرة في هذه الصورة تعزي نفسها متأسية، تتصبر على مصائبها التي ألمت بها، ولم تجد مهرباً؛ لذلك عبرت عن تعزيها بكثرة الباكين حولها، فتجد في بكاء غيرها ما يعزيها عن أهلها ويسليها عن مصيبتها، ولعل ذلك ما جعلها تقول[3]:

فَلَولا كَثْرةُ الباكِين حولي   على إِخْوانِهم لَقَتَلْتُ نَفْسي

ولكِن لا أَزالُ أَرى عجولاً   ونَائِحةً تَنُوح لِيومِ نَحس

همـا كِلْتَاهمـا تَبكِي أَخَاهـا   عشِيةَ رزئِهِ أَو غِب أَمس

ومـا يبكيـن مِثْـلَ أَخِي ولكِـن   أُسلـي النـفْس عنْـه بالتَأسـي

ومن صور تلمس التعزية للنفس:" التفكر في رحلة الحياة ومصير الناس وحتمية الأقدار ونزول البلاء وضعف الإنسان أمام نوازل الدهر ومصائب الزمان، فيلتمس في كل ذلك السلوة والصبر والرضا بما نزل به والاستسلام للقدر"[4]؛ لذلك أدركت

---

(1) ـ ضيف، فنون الأدب العربي، الفن الغنائي، الرثاء، ص:12. والسريحي، صورة الرثاء في الشعر الجاهلي، ص: 6. والجبوري، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، ص:313 وما بعدها. وجمعة، الرثاء في الجاهلية والإسلام، ص:182. والشوري، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، ص:92.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص:177. العزاء: الصبر. وعيل صبري: أي نَفَد وعجز.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 326 ـ 327. العجول: الثكلى، وجمعها عجل. التأسي: التصبر.

(4) ـ الجبوري، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، ص: 314.

الخنساء في حديثها عن الموت بأنه حق على كل إنسان، وكأس دائرة على الجميـع، فتقول[1]:

لا بد مِـن مِيتَةٍ فـي صرفِها غِيَـر   والدهر في صرفِهِ حـولٌ وَأطْـوار

ويهدأ روع الخنساء، وتخلد إلى السكينة، وتكف عن البكاء، والعويل والنحيـب، فتتأسى وتعزي نفسها في مصابها بتذكر الموت الذي هو قدر لا خلاص منه، حينما يطحن بكلكله الصغير والكبير، ولا يعفو عن حقير أو أمير، بوصفه النهاية الطبيعية التي ستؤول إليها الحياة، وهي بهذا المصير تعزي نفسها، وتقول[2]:

فَبكـوا لِصخْـرٍ ولا تَعـدِلُـوا   سِـواه، لِكُـل فتًـى مصـرع

ومن الجدير بالذكر أن المصيبة عظُمت في نفس الخنساء عندما فقدت أخاهـا؛ لأنها رأت فيه السند، ولكنها تتذكر أنه لا يبقى شيء خالداً على الدهر إلا ا سبحانه وتعالى، وأن الموت رداء يلبسه المرء، وسيبتَلى به، ولو بعد حين، فتقول[3]:

لا شَيء يبقَى غيـر وجـهِ مليكنَـا   ولستُ أرى حيا على الدهر خَالِـدا

نجد عند الكثير من الشعراء في العصر الجاهلي نزعة إلى الاستـسلام للقـدر، فالموت كأس يذوقها الجميع، ولم يسلم منها أحد، لا ملك ولا سوقة؛ فبذلك:" تُبـرز الخنساء موقفها من الموت، وما يدور في دواخل نفسها الإنـسانية إزاءه مـصورة عجزها وعجز الإنسان وضعفه أمام هذه الحقيقة التي لا يمكن مواجهتها"[4]. وتدرك الخنساء أن غياب صخر هو غياب أبدي، وأن لا خلود لأحدٍ في هذه الحيـاة، لكـن شعرها هو الباقي الحامل لذكرى صخر، ويبدو ذلك واضحاً في قولها[5]:

وقَافِيـةٍ مِثْـل حـد السنـا   ن تَبقَـى ويهـلِك مـن قَالَهـا

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص: 380. صرفِها: تصرفها. الحول: التحول والتصرف. الأطـوار: الحالات والتقلبات.

[2] ـ المصدر نفسه، ص:349.

[3] ـ المصدر نفسه، ص:72.

[4] ـ اللامي، قراءة جديدة في مراثي الخنساء، ص:40.

[5] ـ الخنساء، الديوان، ص: 106.

ومن تلمس صور التعزية للنفس حديثها عن الدهر، فنراهـا تجـسد مأسـاوية المصير الإنساني، وتخلد إلى الأنس، وتكف عن التفجع، وليس بالضرورة البكـاء، فتتأسى في مصابها بأخبار الماضين وبمن فقد الأحبة، فتقول[1]:

كُل ابنِ أُنثَـى بِريبِ الدهرِ مرجـوم وكُل بيتٍ طَـويل السمكِ مهـدوم

لا سـوقَةٌ منهـم يبقَـى ولا مـلِك مِمن تُملكُـه الأحـرار والـروم

ومن أمثلة صور التعزية عند الشاعرة الصبر على هذه المصائب التي توالـت عليها، ولعل هذا يعني أن العزاء والصبر يؤديان مهمة إنسانية ليست بالسهلة، فهما اللذان يمدان أهل المصاب بالدافع القوي لتجاوز الآلام ومواجهة المعاناة، ويحمـلان دعوة الأمل بالبقاء[2]. فالناظر في نَظْمِها يستشعر عاطفتها الصادقة، ويدرك عظمـة المصيبة والفجيعة التي حلت بها بعد فقدها أخاها، مما جعلها دائمة الحزن والأسـى، فتصدت في نظمها لرثائه مشيرة إلى كل ما به من مزايا وسجايا حميدة؛ لعلها تجـد في ذلك العزاء والسلوان، ردءا للآلام والهموم التي تكالبت عليها، فتقول[3]:

هريقـي مِـن دموعِـكِ واستَفيقـي وصبـراً إن أَطَقْتِ ولَـن تُطِيقـي

بِعاقبـةٍ فـإن الصبـر خَيـر مِـن النَعليـن والـرأس الحلِيـق

وقُولـي إن خَيـر بنـي سلَيـمٍ وأكـرمهم بصحـراء العقِيـق

فإنـكِ والبكا بعـد ابـن عمـرٍو لكالسـاري سِوى وضـحِ الطريـق

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص:123. مرجوم: مرمي بالحجارة. الـسمك: الارتفـاع. الأحـرار: الفُرس، وقد يكون أرادت بالأحرار العرب.

[2] ـ انظر: جمعة، الرثاء في الجاهلية والإسلام، ص:183.

[3] ـ الخنساء، الديوان، ص: 62،63. هريقي: صبي. استفيقي: امسكي وأفيقي. بعاقبة: بآخرة.

وفي صورة تعزية أُخرى تبدو فيها تنادي قومها بأن يشاركوها بكاءها بعـد أن فقدوا فارسهم، وحامي الذمار، فتقول[1]:

بنـي سليـمٍ ألا تَبكُـون فَارسكُـم خَلَـى عليكُم أُمـوراً ذاتَ أمـراسِ

ومما هو جدير بالذكر أن تكرار مثل هذه المحاور وشيوعها في مراثي الخنساء يؤكد قدرة الشاعرة على استثمار الطاقات التعبيرية والفنية التي تولدها مثـل هـذه المحاور، والتي ساعدت الشاعرة كثيراً في رسم الصور المثالية التي تتوخاها فـي المرثي، فضلاً عن استغلال قيمتها الانفعالية العالية التي جعلت فقد المرثي موضـع حزن أشد؛ لأن المثال الذي رسمته بهذه الوسيلة لا يعوض في حالة الخسران، وبهذا طوقت الخنساء أبناء القبيلة بواجب التحرك نحو الجناة للاقتصاص من القاتل والأخذ بثأر المرثي.

وهكذا حاولت الخنساء أن تؤكد في هذه المحاور مناقب المرثي ومحاسنه بصورةٍ فنية، حتى لا تنمحي مع مرور الزمن، وحتى لا يصيبها شيء من الفُتور أو النسيان.

---

(1) ـ الخنساء، الديوان،: 223. أمراس: أي شِدة.

الفصل الثاني

مصـادر الصـور الفنّيـة

إذا كان الشعر ديوان العرب، وسِجل حياتهم اليومية بجوانبها كلها، فإن الصورة الفنية هي جوهر الشعر، التي تعبر عن نظرتهم إلى الكون من حولهم، ومن هنا كان علينا الخوض في أعماق تلك الصور الفنية لعلنا نجد ما يدل على رؤيـة الخنـساء للحياة، وفهمها لها، وموقفها منها.

ولا شك أن مصادر الصورة الفنية رحبة الجوانب، فسيحة الأرجاء، تملأ النفس رهبةً وخشوعاً، وتجعل الشاعر يتأمل فيما حوله من أسرار هذا الكون العجيب بكل ما فيه، إذ: "يستمد الشعراء المادة الأولية لصورهم من مصادر شتى، بعضها ممـا يعايشونه في بيئتهم كالطبيعة التي تحيط بهم، والنـاس الـذين يتعـاملون معهـم، والحيوانات التي يربونها أو يصطادونها، وبعضها من فعاليات الحياة الإنسانية التي ينغمسون فيها، والأنشطة التي يقوم بها المرء في حياته اليومية كالطعان والضراب، أو الجدل واللعب...وبعـضها مـن الأدوات التـي يـصنعها الإنـسان كالرمـاح والسيوف...وبعضها من الأنشطة الفكرية والحضارية كالكتابة والرسم، والـديانات والمعتقدات"[(1)]؛ لذلك تناول هذا الفصل صور التعبير المختلفة التي صاغتها الخنساء في تجاربها الشعرية، متخذة من ذاتها وما تتصف بها من سمات تُميز شخـصيتها، ومن بيئتها الطبيعية - ما يحيط بها من خصائص جغرافية وأنماط سلوكية شـكلت حياتها - مصادر تصب فيها مشاعرها، وهي تعبر عن تجاربها من خلال مراثيهـا الشعرية، فينطلق من ذاتها إلى الطبيعة لِيترجم من خلالها معاناتها النفسية والفكرية والاجتماعية، وتتخذ من بيئتها الخاصة والعامة مصادر تصويرها الفني؛ لعل هـذه المصادر أيقظت مشاعرها وأحاسيسها، وأعانتها على رسم صورة مجـردة لنفـسها وحياتها.

---

(1) - الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، ج2/ص:617. وينظر: الخضيري، صالح بن عبدا بن عبدالعزيز، الصورة الفنية في الـشعر الإسلامي عند المرأة العربية في الشعر الحديث، مكتبة التوبـة، الريـاض، المملكـة العربيـة السعودية، ط1، 1414هـ/1993م، ص:129.

فقد اتخذت الخنساء رسوخ الأرض رمزاً لصلابتها وثباتها، وعلو السماء مثالاً لشموخها وكبريائها، وماء المطر تطهيراً لأحزانها وهمومهـا، وحركـة الكواكـب الدائبة دورة لحياتها، وهبوب الرياح وما تزخر به من سحب رحلةً لألمهـا، وأدوات الحرب والقتال إثباتا لوجود رجالها في الحروب وتحقيقاً لذاتها، وذلك حين يلقي مـا في بصيرتها على ما تراه ببصرها، فتبدو مظاهر الحياة كلها متلونـة بمـشاعرها، حزناً وغربةً وألماً، وتصطبغ بها عاداتها الاجتماعية، واتجاهاتها الفكرية، والعقدية، فتبرز أمامنا ملامح شخصيتها التي أفرزتها تلك المصادر. وسـنعرض هنـا أهـم مصادر الصورة ومجالاتها، التي شغلت فكر الخنساء، وحظيت بعنايتها واهتمامهـا؛ لندخل إلى عالمها الخاص، ونتبين عقلها ونفسيتها؛ باعتبار أن المصدر في الصورة الفنية:" جامع لاهتمام الشاعر وذوقه وفكره وانفعالاته. أو بكلمة أخرى، إنـه وذات الشاعر يشكلان معاً الصورة الفنية"[1].

1.2 : المصدر الطبيعي:

الطبيعة هي: " جزء من الكون غير عاقل خاضع لنواميس محددة، في مقابـل الإنسان الحر الإرادة".[2] وقد عرفها الجماليون بأنها: " قسم من العالم قادر على أن يحرك في الإنسان إحساسه الفني".[3]

وبهذا استمد الشاعر معانيه وصوره من العالم الحسي المترامي حوله، فيقارن بين المرئيات ويربط الصور بعضها ببعض، ويشيع الحركـة فـي المعـاني التـي يستمدها من هذا العالم، ويبث في عناصرها الحياة، وقد دفعته هذه النزعة الحـسية إلى أن يدقق النظر في وصف المرئيات، فمن هنا استطاع أن يترك صوراً قريبـة من صور الحياة التي كان يعيشها؛ لذا فقد جاءت قصائد الشاعر معبرة عن حياتـه

---

(1) ـ الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 31.

(2) ـ عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1979،1م، ص: 163.

(3) ـ المرجع نفسه .

وبيئته، فصورة الجبل الراسي ولدت في نفس الشاعر فكرة البقاء والخلود، حيث كانت الجبال وكراً للعقبان والنسور الجارحة.

وكانت نظرتهم لما يحيط بهم من صور لا لمجرد أنها صور فحسب، وإنما كانت وسيلة يفسرون في إطارها ما يدور في أذهانهم من فكر، فهذا امرؤ القيس يتصور الليل، ويحس إسرافه في الطول حتى ليظن أن نجومه شدت بيذبل، فهي ثابتة ثبات هذا الجبل، فيقول[1]:

فَيا لَكَ مِن لَيلٍ كَأَن نُجومه   بكل مغَار الفَتْل شُدتْ بِيذْبل

ويقدم الأعشى صورة واضحة لظاهرة من الظواهر الطبيعية في الصحراء، هي السراب الذي يتماوج فوق الأرض فيخدع الناظر، ويشبهه وهو في هذه الحركة المضطربة بالثوب المخطط، يقول[2]:

وبيداء تِيهٍ يلْعب الآلُ فَوقَها   إذا ما جرى كالرازقي المعضدِ

ولم يتوقفوا عن هذا الحد بل تناولوا السحاب والبرق والمطر والرياح، فتحدثوا عن ألوانها وحركتها وعرفوا أحولها، فامرؤ القيس يصف البرق وسط سحاب، بقوله[3]:

أصاحِ تَرى برقاً أُريك وميضه   كلَمع اليدين في حبِيٍ مكلل

يضيء سنَاه أو مصابيح راهِبٍ   أمالَ السلِيطَ بالذبال المفتل

فإذا انتقلنا إلى تجارب الخنساء نجدها قد وقفت أمام الطبيعة تتأملها بفطرتها وأصالتها، فجاء تصويرها لها صادقاً أصيلاً؛ لأنها عاشت في أحضانها وسلكت

---

(1) ـ امرؤ القيس، الديوان، ج1/ ص:243. المغار: الحبل الشديد الفَتْل. يذبل: جبل مشهور في نجد.

(2) ـ الأعشى، ميمون بن قيس، الديوان، شرح وتعليق: محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية، الإسكندرية، 1950م، ص:189. الآل: السراب. الرازقي: ثوب أبيض من الكتان. المعضد: ثوب مخطط في موضع العضد.

(3) ـ امرؤ القيس، الديوان، ج1/ ص:277ـ 278. أصاح: منادى مرخم. الحبِي: السحاب المتراكم. مكلل: منتشر. السليط: الزيت.

دروبها، وتعرفت على سائر أحوالها في أرضها وسمائها، وحاولـت بـث الحيـاة والحركة في ثناياها الصامتة؛ لتتجاوب مع مشاعرها فرحاً وترحاً، ومن ثم تلونـت الطبيعة في شعرها بسمةٍ مميزة، انعكست عليها نفسية شاعرة حزينة متأججة تـأجج الألم حيناً، وهادئة هدوء الموت الذي استشعرته وأحسته بعد وفاة الأحبة والأبطـال حيناً آخر.

ومما لا جدال فيه أن كل صورةٍ دلت عليها الطبيعة فهي مـصدرها، وتنقـسم الطبيعة إلى قسمين طبيعة صامتة، وطبيعة صائتة:

1.1.2: الطبيعة الصامتة:

تشمل الطبيعة الصامتة الأرض وما شملت من النباتات والجوامد والسوائل، وما أظلت مما هو ليس على الأرض، كالكواكب والرياح .

1.1.1.2 ـ جغرافية الأرض:

هي كل مصدر أصله من الأرض، كالجبال والأودية والأتربة والتلال، وغيرها.

وتُعد الأرض وما تَعِج به من كائنات ألصق مظاهر البيئة الطبيعيـة بالإنـسان، فمِن الأرض خُلِقَ وإليها يعود، حيث قال ا تعالى:"منها خلقناكم وفيها نُعيدكُم ومنها نخرجكُم تارة ًأُخرى"[1]. وما بين خلق الإنسان وعودته إلى قبره حياة صاخبة عامرة بالمتناقضات من أحزان وأفراح، والإنسان في فرحه وترحه ملتصق بأرضه يكابـد العيش فوقها، ويسكُب عليها مشاعره، فترقص وتشدو للمحب، وتبكي وتنـوح مـع الثكلى، وتبدلت ملامح الأرض بعد أن امتزجت بآلام الشعراء، ولحظوا فيها جوانب الفناء، فتراها الخنساء في صورة بيداء غبراء مقفرة في قولها[2]:

أَحامِيكُـ ـم ورافِـ ـدكُم تَـ ـ ـ ـركْتُم لَـ ـدى غَبـ ـراء منهـ ـدِمٍ رجاهـ ـا

فقد احتوت الأرض الأب والابن والحفيد والزوج؛ ولعل إحساس الخنـساء فـي الالتصاق بالأرض، والاستقرار في باطنها بعد الموت رسب فـي شـعورها فكـرة

---

[1] ـ سورة طه، آية رقم 55.

[2] ـ الخنساء، الديوان، ص:283. الغبراء : الأرض المقفرة .الرجا : جانب القبر.

الاحتواء التي لم تكن غائبة عن ذهنها ـ تدركها بحاسة التجربة اليومية ـ إذ عبرت عن فكرة الاحتواء بوسائل متعددة يتمثل ذلك في قولها[1]:

فما لكُما عن ذي اليميني فابـكِيا   عليهِ مع الباكي المسلبِ مِن صبـر

ألا ثَكِلَـتْ أُم الذيـن غَـدوا بِهِ   إلى القَبرِ ماذا يحمِلُون إلى القَبـر

وماذا ثَـوى في اللحدِ تَحتَ تُرابِهِ   من الخَيرِ يا بؤس الحوادثِ والدهـر

نلاحظ هنا سيطرة فكرة الاحتواء في هذه الأبيات من خلال تكرار هذه الـصور (غَـدوا بِهِ إلى القبر، ماذا يحمِلُون إلى القبـر، وماذا ثَوى في اللحدِ، تَحتَ تُرابِهِ)، فإن مجموعة هذه التساؤلات تدلنا على ملامح شخصية المرثي بـصورة واضـحة ومرئية.

وقد تغيب فكرة الاحتواء وتظل الأرض مسرحاً ومشهداً علـى البطولـة؛ لـذلك أشارت الخنساء إلى هبوط زوجها مِرداس الأودية المقفرة، ونزوله موارد المياه، لما يحف بهما من خطر، فقالت[2]:

وأن رب وادٍ يكْره القَـوم هبطَـه   هبطْـتَ وماءِ منْهـلٍ أنتَ نازِلُـه

تَـركْتَ بِهِ ليـلاً طـويلاً ومنـزِلاً   تَعاوى علَى جنْبِ الطريقِ عواسِلُـه

يفقد الوادي في شعر الخنساء هنا طابعه المشرق النضر، حيث يرتبط بكثير من المخاوف والأوهام، لعل هذه المخاوف هي التي دفعت الخنساء إلـى الـربط بـين الوادي والليل والظلام(يكْره القَوم هبطَه، تَركْتَ بِهِ ليلاً طـويلاً)، فيرتبط الـوادي

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص:129ـ130. .المسلب: من التسليب، وهو لبس الثياب السود. ذي اليميني: هو صخر بن عمرو بن الشريد السلمي ، أخو الخنساء وهو الذي ظلت ترثيـه دهـراً طويلاً حتى ضرب بها المثل، كان شاعراً فارساً قتله زيد بن ثور الأسدي في يوم الأثل، وكـان شريفاً في قومه، وكنيته أبو حسان أيضاً.

انظر: الأنصاري، بنو سليم، ص: 300 ـ 303.

[2] ـ الخنساء، الديوان، ص:250. تعاوى: تُخرج صوتاً، وصوت الذئب يطلق عليـه العـواء. عواسلُه: واحدتها عاسلة، وهي أنثى الذيب.

وليله المظلم بالعوالم المخيفة التي تثير الفزع وتجاب الكُره؛ إذ تعوي فـي جنباتـه الذئاب، بعدما أصبح مكاناً للموت والقتل.

وورد في شعر الخنساء فكرة بقاء الجبال وثباتها وهم يشاهدون فنـاء الإنـسان وذهابه، وقالت[1] :

يِلينا وما تَبلَـى تِعـار ومـا تُـرى   على حـدثِ الأيامِ إلا كمـا هِيـه

وجدت الخنساء في الجبال والهضاب ديمومة وبقـاء، ووجـدت فيهـا شـموخاً وصلابة، حينما تقول: نحن نفنى ونمضي، وتبقى جبال تِعار صامدة لا تغيرها الأيام والسنون.

تذكر الخنساء الجبال؛ لأنها تُثير لديها فكرة الخلود، فالجبال باقية على الرغم من مرور الأيام، وقسوة السيول التي تغمر أعاليهـا : " والجبـال الـشامخة بألوانهـا المتباينة، وأشجارها التي تكتنف سفوحها، تثير في النفس شـعوراً غريبـاً، يـشوبه الخوف، ويمازجه الإجلال، لهذا الوقار الهادئ، والرزانة المـستديمة، وقـد وجـد الشعراء الجاهليون في هذه الظاهرة الصامتة صـوراً يعبـرون بهـا عـن هـذه المشاعر"[2].

وتقول الخنساء[3]:

فَقَـد زاح عنا اللوم أن تركـوا لنَـا   أُريمـاً فآرامـاً فَمـا آب واردا

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص:61. تِعار: جبل بطرف حرة بني سليم .

[2] ـ القيسي، نوري حمودي، الطبيعة في الـشعر الجـاهلي، عـالم الكتـب، ط2، بيـروت، 1404هـ/ 1984م، ص:25

[3] ـ الخنساء، الديوان، ص:76. أريما فآراما: جبلان في أرض بني سليم.

وتقول في موضع آخر[1]:

وقَافِيـةٍ مِثْـلَ حـد السنـا ... ن تَبقَـى ويهلك مـن قَالَهـا

زجـرتَ فَأرسلْتَهـا غُـربةً ... وجمجمتَ فـي الصـدر إهمالَهـا

نَطَقْتَ ابـن عمـرو فَسهلْتَهـا ... ولـم ينْطِـقِ النـاس أَمثَالَهـا

تَقُـد الـذؤابـةَ مِـن يذبـلٍ ... أَبـتْ أن تُفَـارقُ أَوعالَهـا

إن الشاهد في البيت الأخير بقاء قصيدة أخيها معاوية كرمح قاطع يقُد قِمم الجبال العالية، التي تسكنها الوعول ولا تفارقها. والمقطوعة في مجملها تتحدث عن براعة أخيها وقوة شعره.

وفي موقف آخر وجدت في صخور الجبال وثقلها معادلاً لما يجثم على صدرها من الهم والحزن وألم الفراق، وقد يدفعها هذا الإحساس المفزع إلى الاضطراب والقلق، وينعكس هذا الإحساس على ما حولها، فتشعر بضيق الأرض على رحباتها وبتزلزلها رغم ثباتها، ويتبين ذلك في قولها[2]:

فَخَـر الشوامـخُ مِـن قَتْلِـهِ ... وزلْزلَـت الأرض زلْـزالهـا

كما تتخذ في موضع آخر الأرض مصدراً حينما رأت أخاها معاوية ثقيلاً على الأرض؛ لأنه كان وأتباعه يركضون ويقاتلون عليها، فلما مات انحل ذلك الثقل الذي كان عليها، ويبدو واضحاً في قولها[3]:

أَبعد ابن عمـرو مِـن آل الشـريدِ ... حلَـتْ بِـهِ الأرض أَثْقَالَـها

تخاطب الخنساء ذاتها في سؤال استنكاري، مما يرفع وتيرة الكلام، ويصور تفاعل الصور الفنية مع العالم الباكي المليء بالحسرة، فقد توشج أسلوب التجريد مع

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص:106 ـ107. جمجمه: أخفاه. الذؤابة: أعلى كُل شيء. يذبل: جبل في أقصى أرض بني كلاب.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 109.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 79.

الاستفهام في هذا البيت ليعكسا النفسية المضطربة، المليئة بالحزن الشديد على فقـد أخيها، كما تكمن في السؤال إثارة تشكل وسيلة إغراء لمتابعة السامعين لها[1].

ونلحظ أن الخنساء تتجاوب مع ما يظهر مرارتَهـا؛ لأنهـا فقـدت الإحـساس والشعور فلجأت إلى الماء، الذي تلتمس فيه أدلتها على الحياة، مخرجة مـن واقـع الفناء الذي تعيشه تصويراً لهذا الواقع؛ فدعت للأرض بالسقيا أمـلاً فـي الغـوث والحياة والرحمة، في قولها[2]:

سقَى الله أرضاً أصبحتْ قَد حوتْهما مِـن المستَهلاتِ السحاب الغَوادِيـا

وهكذا نخلص إلى أن للأرض ومظاهرها في شعر الخنساء سمة خاصة، تنعكس عليها نفسية شاعريتها، وتُظهر مدى قلقها وتوترها وإحساسها بالفناء؛ لـذلك كانـت صورة الأرض قائمة تحمل الألم والحزن، وتختفي منها معالم البهجـة والنـضارة حينًا، وتحتفي بها البهجة والمسرة حينًا آخر، في صورة رسخت في نفس الـشاعرة وألقت عليها مشاعرها وأحاسيسها، فظهرت فيها قوة الرجل وصلابته ومدى تحملـه للألم، وضعف المرأة وذلها وانكسارها، ولعل هذا الإحساس هو الذي جعلهـا أكثـر ذِكراً للأرض والتصاقاً بها، فمن هنا أخذت من الأرض بجبالها وسهولها وأوديتهـا المصدر الأول لشعرها.

2.1.1.2 ـ الماء:

يمثل هذا الجانب كل مصدر أصله من المـاء كالبحـار والأنهـار والأمطـار والعيون وما يشبهها كالسراب، ووجدت للشاعرة في كل نوع من هذه المصادر عدداً

---

[1] ـ الشمايلة، سميحة عمر، بنائية اللغة الشعرية في ديوان الخنساء، رسالة ماجـستير، غيـر منشورة، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن، 2006م، ص:71.

[2] ـ الخنساء، الديوان، هذا البيت ورد بتحقيق: عبدالسلام الحوفي، ص: 99. المستهلات: جمع مستهلة والمستهلة هي المطر الغزير. وقالوا في المطر استهل؛ لأنه حـين ينـدفع يكـون لـه صوت.

من الشواهد منها الصور التي شبهت فيها عطاء صخر المتدفق، بالغيـث المتـدلي الذي لا يبخل على أحد بعطائه الكثير، ويبدو واضحاً في قولها[1]:

وكُنْتَ لَنـَا غَيْثـاً وظـل ربابـةٍ   إِذا نَحـن شِئْنـَا بالنـوال استَهلـتِ

وأيضاً من الصور الفنية التي خرجت من جعبة الخنساء، و كان الماء مصدراً لها، حديثها عن كرم صخر لضيوفه، وخاصة في السنوات التي أصـابها الجـدب، والمحل وقلة المياه في الأودية والأنهار، فتقول[2]:

إذا مـرتْ بِهـم سنَـةٌ جمـاد   أبِـي الـدر لَـم تُكْسـع بِغُبـر

هنَـالِك كـان غَيثاً حِيـن تَلْقَـى   نَـداه وفـي جنَـابٍ غَيـر وعـر

وقد تعددت في مراثيها صور الماء مرتبطاً بالموت ومورد الشرفاء، ويتمثل في رثاء صخر بقولها[3]:

يا صخْـر وراد مـاءٍ قَـد تَنَاذَره   أهـلُ الموارِدِ مـا في وِردِهِ عـار

كما تكثر الخنساء من ذكر الماء, فهو رمز الحياة وبغيره يفنى الوجود، فتقول[4]:

ومااالغَيثُ في جعدِ الثرى دمِثِ الربا   تَبعـقَ فيـه الوابِـلُ المتَهلـلُ

بِأفْضـلَ سيبا مِـن يديـك ونعمـةً   تَعم بهـا بـلْ سيب كفيـْك أجـزلُ

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص: 417. الرباب: سحاب يكون متَدلياً دون السحاب، فيكـون أسـود وأبيض. النوال: العطاء.

[2] ـ المصدر نفسه، ص:181ـ183. سنة جماد: لا مطر فيها. أبي الدر:لا در فيه. لم تكسع بغبر: أي لم يضرب الضرع بغبر، وذلك أنهم كانوا يرشون على الضرع الماء ليقل اللبن فيكون أسمن لها في العام القابل. غير وعر:غير غليظ.

[3] ـ المصدر نفسه، ص: 380. قولها: وراد ماء:تعني الموت، أي لإقدامه على الحرب. تناذره : أنذر بعضهم بعضاً هوله وصعوبته .أهل الموارد أهل المياه. وقولها : ما في ورده عـار: أي ليس يعير أحد إن عجز عنه من صعوبة وروده.

[4] ـ المصدر نفسه، ص:320. جعد الثرى: الذي فيه تقبض من كثرة نداه. دمث: سهل. الربا: واحدتها ربوة، وهي ما ارتفع على ما حوله غليظاً كان أو ليناً . تبعق فيه : حل فيه وتفجر به.و الوابل: المطر الضخم القطر. السيب: العطاء.

فصخر عطاؤه كالغيث الشديد الذي يحيي الأرض، ويتغلغل في أعماقها، ليمنحها الحياة من جديد.

كما يعني الماء عند الشاعر الجاهلي النهاية المحتومة للحياة: "وأكثر صور الموت شيوعاً في الشعر العربي يتخلله بذكر الماء، وبذكر الشراب ونحوهما، فهو كأس يشرب أو حوض مشرع للواردين"[1].

وتقول الخنساء في تشبيه الموت بالحوض الذي لابد أن يشرب منه كلّ إنسان, ولكنها على الرغم من إدراكها هذه الحقيقة, فقد أصابها اليأس والجزع بعد موت صخر[2]:

فاليوم أمسيتَ لا يرجوك ذُو أَملٍ   لَما هلَكْتَ وحوض الموتِ مورود

تشبه الخنساء الموت بحوض ماء لابد أن يرده كل إنسان، وفي ذلك حس عميق بسر الكون، وأن الموت حقٌ على كل إنسان. كما يأتي وصف الماء في الشعر الجاهلي للتعبير عن حاجة الأموات للسقيا: " ويأتي وصف المطر في الشعر الجاهلي، ليعبر عن حاجة الأرواح العطشى لرحمة السماء، وكثيراً ما يكون تعبيراً جماعياً عن الرغبة في الطهر والنقاء"[3].

ونجد ذلك واضحاً في قولها[4]:

فَلا يبعِدن قَبر تَضمن شَخصه   وجاد عليهِ كُل واكِفَةِ القطر

كما تتمثل صور العذاب والخوف والقتل عند الجاهلي بالجدب؛ لذلك كان الكريم أكثر ما يجود في عطائه في مثل هذه الأيام المجدبة، و تذكر الخنساء أخاها صخراً مشبهةً عطاءه بالغيث لكثرته في الأيام المجدبة؛ لذلك نجدها ترثي أخاها صخراً بأنه أسخى من السيل الذي ينحدر من الجبال فيسقي الأرض العطشى في العطاء، حينما

---

(1) ـ الشوري، مصطفى عبدالشافي، الشعر الجاهلي تفسيراً أسطورياً، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1996م، ص:357.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص:256. مورود: أي يشرب منه الجميع.

(3) ـ أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار، عمان، الأردن، ط1، 1407هـ/1987م ص:257.

(4) ـ الخنساء، الديوان، وهذا البيت ورد بتحقيق: عبد السلام الحوفي، ص:42.

شبهت عطاء أخيها صخر وجوده بالسيل الذي ينحدر فيسقي الأرض العطشى، ولا يمر إلا في أصول الجبال الراسية في صلب الأرض، وتبدو هذه الصورة واضحة في قولها[1]:

أَجْوادُ فَأَنْتَ أَجْوَدُ مِنْ سيلٍ جرى مر في أُصول الجبال

ومن الصور الأخرى التي يثيرها الماء في الخنساء البكاء وسكب الدموع، فالدموع أضحت متنفسها ووسيلتها للتفريج عن ذاتها، فهي تسائل نفسها في حيرة واضطراب عن كثرة دموعها التي أضحت كالماء الجاري، فقالت[2]:

ما بالُ عينِكِ مِنْها الماء مهراقُ سحا فلا عازب منها ولا راقِ

3.1.1.2- عوالم السماء:

لقد اعتاد العربي في ظل الصحاري وقسوتها وجدبها التطلع إلى السماء، والتأمل في عوالمها المختلفة، فعرف الفلك والأنواء، وما يتصل بهما من البروج والمنازل والكواكب والنجوم، كما عرف الرياح بأنواعها، ومواسم سقوط الأمطار ومواطنها.

والخنساء فقدت الأحباب بفجيعة الموت، وهذا الفراغ والإحساس الحزين، أهلَها إلى التطلع في هذه الطبيعة العجيبة، فتطلعت إلى السماء وعوالمها - كما تطلعت إلى الأرض وجغرافيتها- فتلاحظ تقلباتها وأحوالها كل حين، فأكثر ما يلفت نظرها الكواكب.

(1) - الخنساء، الديوان، ص: 346.

(2) - المصدر نفسه، ص:304. مهراق: مستمر. سحًا: صبًا. العازب: البعيد. الراقي: من رقا الدمع، جف وانقطع.

1.3.1.1.2ـ الشمس:

يعيش العربي في صحراء تُحيط بها الشمس أينما كان؛ لذلك وجد في طلوع الشمس وبزوغها ميلاد يوم وحياة أرض، وانتعاش همم، وفي غروبها موت يوم وخمود همة، ودخول ظلمة. ومن هنا راحت الخنساء تُجدد تصوير همومها وأحزانها بتجديد طلوع الشمس وغروبها، فشبهت هذه الهموم التي تتجدد عليها بتجدد طلوع الشمس وغروبها. ولعل لهذين الوقتين - طلوع الشمس وغروبها - أكبر الأثر في نفس الخنساء، إذ إنهما وقتا أكثر المآثر والمفاخر التي كان يقوم بها أخوها صخر، وأجلها عملاً، فالصباح هو وقت الغارات، وإعداد العدد ووقت العمل والإنجاز، كما أن المساء وقت إيقاد النيران واستقبال الضيوف، ولعل هذا ما جعلها تأخذ طلوع الشمس وغروبها مصدراً لها؛ لكي تُبين للمتلقي بأنها في أشد لوعة الحزن والألم الذي أنتابها بسبب فقد صخر، وتبدو هذه الصورة واضحة في قولها[1]:

يذكرني طلُوع الشمسِ صخْراً وَأذكره لِكُل غُروبِ شَمسِ

فالشمس تقهر الظلام، وهي بعيدة المنال في علوها وصمودها، وهي تُكرر إشراقها وغروبها كتكرار الحزن على قلب الشاعرة، فكل ما في الطبيعة جزء لا يتجزأ من ذات الشاعرة، فتقول أيضا[2]:

فلا تَقْربن الأرض إلا مسافراً يخَافُ خَمِيساً مطْلِع الشمسِ حارِدا

وتصور كرم أخيها صخر إذا انصرفَ القوم من ضيافته، كأنهم قد غادروا شمساً أو كوكباً في الشهرةِ، وعلو القدر، وعِظَم الهمة، وذلك في قولها[3]:

إذا رجع الأبرام عنْه فإنه مفَارِقُ شَمسٍ أو مفَارِقُ كوكبِ

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 326.

(2) ـ المصدر نفسه، ص:74. الحارد: هو الفارد وحده.

(3) ـ المصدر نفسه، ص:208. الأبرام: الأضياف.

2.3.1.1.2 ـ القمر:

ربطت الخنساء بين الصفات التي امتاز بها صخر وعالم السماء، ومن هذه الصفات التي تطرقت إليها في أشعارها، وصف هيئة أخيها صخر الجسدية وقوامه وشكله، بأنه[1]:

أغَر أزهر مِثلُ البدر صورتُه صافٍ عتِيقٌ فَما فِي وجهِهِ نَدب

يظهر صخر هنا جميلاً زاهي الصورة كالبدر، فشبهت ضياء وجهه وصفاءه بالبدر، فوجهه منير جميل خالٍ مِن النَدبِ. وهذه الصورة اعتز الشعراء بذكرها في أشعارهم التي وصفوا بها جمال أبطالهم بأنهم مكتملو الخِلقة، لا يشوبهم أي نقص، ووجوههم جميلة خالية من الندب.

وقولها[2]:

كُنا كأنجمِ ليلٍ وسطها قَمر يجلو الدجى فهوى من بيننَا القمر

تُخبر الخنساء المتلقي في هذا البيت أن قومها كانوا كالنجوم اللامعة في الليل التي تحيط بالقمر أي بصخر، وإن صخراً بنورِهِ يزيل ظلام الليل وعتمته عنهم، أي: إنه كان يزيل كل المصاعب ويتحمل الأمور الجمة عنهم. وأيضاً هو كالبدر في علو مكانته بين أبناء عشيرته فهو سيدهم الذي يرعاهم ويحميهم؛ ولهذا شبهتهم بالنجوم المحيطة بالبدر المنير، فأبرزت بهذه الصورة الجميلة مكانة صخر العليا في عشيرته.

وفي موضعٍ آخر تبين قيمة أخيها صخر، بين عشيرته، حينما ينهضون له احتراماً وتقديراً عندما يمر بهم، كما يقومون لإطلالة هلال السماء، فتبدو الصورة واضحة في قولها[3]:

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 25. هذا البيت بتحقيق: عبد السلام الحوفي. الأغر: الحسن، الأبيض من كل شيء والكريم الأفعال، والسيد الشريف. والأزهر: المشرق الوجه. عتيق: الكريم. الندب: أثر الجرح.

(2) ـ المصدر نفسه، ص:54. هذا البيت بتحقيق: عبد السلام الحوفي.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 347.

مـَلِكٌ ماجِـد يقُـوم لـَـه النـا   س جميعـًـا قِيامـهم لِلْهـ ـ ـلال

3.3.1.1.2 ـ الليـل:

يتناغم الليل بسواده الصحراوي الداكن مع حالة الخنساء النفسية الداكنة المكللـة بسواد الحزن، إثر فقد صخر، فسواد عالمها الداخلي يتجاوب مع سواد هـذا الليـل القاسي، فهي تمتلك الرؤية الشاعرية التي تصور مشاعرها وحزنها، فتقول[1]:

إِنـي تَذَكـرتُه والليـلُ معتَكِـ ـر   فَفِـي فُؤادي صدع غَير مشْعـوبِ

ويظـل الليـل الطويل الحزين البـارز والثابـت، هـو زمن قائـم يـسوده القلق والتوتر وتُجتر من خلالـهِ الأحـزان، وتثور فيـه النفـس إلـى الحديث، فقد عانت منه في قولها[2]:

وكُـل عبـرى تَبِيتُ الليلَ معـوِلَةً   تبكِـي لكُـل جريحِ القَلبِ مشْتَـاقِ

يتحول ليل الخنساء في هذا البيت من زمنٍ للراحة والهدوء إلى زمنٍ يرتبط بالحركة القلقة، وذلك في قولها:(تَبِيتُ اللِيلَ معوِلَةً). فتسأل أخاها صخراً عن الّذين فرج عنهم حال الموت، وقد أحاطت بهم السيوف، فهي لا تنتظر إجابة، وإنما تسعى لتذكير قومها بشجاعة صخر، ولتُبين لهم أن عدد الذين أنقذهم من الموت ـ والليـل دانٍ قريب ـ كُثر، فـ: "جاء السؤال مليئاً بالحيوية التي أثارت السامعين، لقدرتـه على استيعاب تفجرات الدلالة التي تملؤه، واستيعاب تداعيات الرؤى التـي تحـيط بالنص"[3]. وهذا واضح في قولها[4]:

كَم مِـن منادٍ دعا والليـلُ مكْتَنِـع   نَفستَ عنه حِبال المـوتِ مكْـروبِ

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص:315. معتكر: كثير الظلام. الصدع: الشق. المشعوب: المنجبر.

(2) ـ المصدر نفسه، ص:345. العبرى : الباكية الحزينة. والمعولة: الباكية؛ أي تبكي لكل أحدٍ مجروحٍ.

(3) ـ الشمايلة، بنائية اللغة الشعرية في ديوان الخنساء، ص:71.

(4) ـ الخنساء، الديوان، ص:316. مكتنع: دانٍ قريب.

ترتبطُ الصور عند الخنساء بحواسها وبمخزون الذاكرة، فهي قد حولت عالمها المضطرب في الداخل إلى موضوع خارجي يمكن إدراكه والتفاعل معه، وتُشرك الطبيعة السماوية في أحاسيسها؛ لأنها تشعر أن المصيبة عامة وليست خاصة، وهي تدرك اهتمام المتلقين بالطبيعة السماوية، وحبهم لبيئتهم، فتكثر من ذكرها؛ لتضمن مشاركتهم أحزانها وألامها[1].

فالطبيعة السماوية عند الشاعر الجاهلي الحقيقة الأولى، ومركز النشاط الإنساني والتصور الذهني، وهذا واضح في تصويرها لأخيها صخر وهو يغير ممتطياً جواداً سريع العدو في ظلمات الليل فتقول[2]:

يغْدو بِهِ سابِح نَهد مراكِلُه   إذَا اكْتَسى مِن سوادِ الليل جِلبابا

وتفقد الخنساء الراحة والطمأنينة بفقد أخيها صخر، فقد أصبح لا حياة لها إلا البكاء، فالنوم يجافيها؛ لذلك تسهر ليلها من الألم والحزن مع الساهرين، ويتضح ذلك في قولها[3]:

أبتْ عيني وعاودتِ السهودا   وبِت الليْلَ مكتِئِباً عمِيدا

4.3.1.1.2 ـ النجوم:

مثلت الطبيعة الصحراوية منذ القدم منبعاً خصباً لمخزونات الشعراء، ولا أدل على ذلك ما نجده في كُتب التاريخ من حاجاتهم لظواهر وحيثيات تلك الطبيعة، وقد استغل عدد كبير من الشعراء تلك الطبيعة لتكون رافداً وملهماً لتعبيراتهم الشعرية، ومن ذلك استخدامهم للنجوم، فقد :" اهتم العرب بالنجوم؛ لأنها تقودهم إلى موضع حاجاتهم، ولأنهم كانوا يحتاجون الانتقال من محاضرهم إلى المياه وهم يعلمون أن

---

(1) ـ انظر: السريحي، صورة الرثاء في الشعر الجاهلي، ص:37.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص:151. سابح نهد: الفرس السريع الجري كأنه يسبح في جريه، والضخم التام في حسن الجسم . مراكله: موضع عقب الفارس. الجلباب: الغطاء.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 114. السهود: هو قلة النوم. ورجل سهد، إذا كان قليل النوم. عميدا: شديد الحزن.

عملية التنقل هذه تحتاج إلى وقت صحيح يوثق فيه الغيث والكلأ، وهذا ما حملهم إلى الاهتمام بمطالعها ومساقطها، هذا مع الحاجة إلى معرفة وقت الطرق ووقت النتـاج، ووقت غور مياه الأرض وزيادتها، ووقت ينع الثمر والحصاد، ووقت وباء السنة في الناس وفي الإبل وغيرها، فالنوء يرتبط في اعتقادهم بالكوكب نفسه، فهو الذي ينشئ السحاب ويأتي بالمطر"[1]. لذلك كان اهتمامهم بالنجوم، وتتبع منابـت المطـر أمـراً عظيماً؛ لأنه معنى من معاني الحياة التي تقف في وجه المـوت الـذي لا يـدركون كنهه.:" أما في أحاديثهم عن الكرم فكانوا يقرنونه بغياب الثريا؛ لأن غيابه يصادف في الشتاء، وهو الوقت الذي تشتد فيه حاجة الفقراء إلى الطعـام بـسبب المحـل الـذي يصيبهم"[2]. فهم يعدون غياب النجوم غياباً للكرم[3]؛ لأنها كانت تمثّل منارة هداية في بعض طرائق عيشهم، كما هو الكريم منارة لهم، وضياء يستضاء بـه عنـد اشـتداد الكرب، فالخنساء بعد غياب صخر فقدت الراحة والطمأنينة، فما كان لها من حيلة إلا البكاء؛ فالنوم يجافيها؛ لذلك تسهر ليلها مع النجوم، ولا تلبس جديداً بعد مقتل صـخر. وتبدو هذه الصورة واضحة في قولها[4]:

أَرعى النجـوم وما كُلِّفْتُ رعيتَهـا وتـارةً أَتَغَشـى فَضـلَ أَطْمـَاري

وفي موضع آخر تربط الخنساء ليلها الطويل الحزين بالنجوم والأنواء، فأمضتْ ليلها ساهرةً، وتنظر إلى النجوم متابعة حركتها، وتقيم مـن نفـسها مراقبـاً لتلـك الحركة، فتقول[5]:

قِيتُ ساهِـرةً لِلنجـِم أرقُبــه حتـى أَتَى دون غَـور النجمِ أَستَار

---

[1] ـ القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص:66.

[2] ـ المرجع نفسه، ص:68.

[3] ـ المرجع نفسه، ص:67.

[4] ـ الخنساء، الديوان، ص: 290. أتغشى: أتغطى. أطماري: ثيابي.

[5] ـ المصدر نفسه، ص: 388. غور النجم : تقصد موت أخيها. الأستار: صفائح قبره .

نلحظ أن الخنساء تتجلى في هذه الصورة في سهرٍ دائم، ترقب النجم حتى يغيب عن ناظريها، كما كان أخوها صخر نجماً وضاء تطالعه بنظرها حتى غاب عنها كما يغيب النجم من السماء؛ لذلك اعتمدت الخنساء النجوم مصدراً في شعرها.

وفي موضع آخر شبهت زوجها مرداساً بالنجم الساطع في شهرته ووضوحه، وفي إسعاره للحرب، وفي الشطر الثاني من البيت تفتخر بقومها وتقول نحن دوماً ننجب الزعماء والمشاهير، الذين هم في شُهرتهم كالشهبِ البينة، وتبدو الصورة واضحة في قولها[1]:

والفَيض فِينَا شِهاب يستَضاء بِهِ   إنّا كذلك مِنا تَخْرج الشهب

2.1.2: الطبيعة الصائتة:

أمدت الطبيعة الصائتة بحيواناتها وطيورها الشاعر العربي بعدد من الصور، وقد فرضت عليه آنذاك أن يرتبط بها ارتباطاً وشيجاً، فكانت العلاقة بينه وبين الحيوان والطير علاقة عجيبة، وصلت إلى حد التقديس لبعض هذه الحيوانات:" وتاريخ البشرية، لا يخلو من النفوس الكريمة التي عاشت متعلقة بالحيوان أشد التعلق، وآداب الأمم حافلة بغرر النظم والنثر، لصور الحيوانات التي أعانت الإنسان على تذليل كثير من مصاعب الحياة، ومنحته القدرة الفائقة على وصفها بالأوصاف التي خلدتها في آثاره وبقاياه.

والعرب كغيرهم من الأقوام الذين تعلقوا بحب الحيوانات فقربوها وأعزوها ومنحوها رعايتهم وعطفهم، ولم تكن ظروفهم في جزيرتهم قادرة على أن يعيشوا بمعزل عنها"[2].

فقد استطاع الشاعر العربي أن يفلسف الطبيعة الصائتة ويبثها آلامه، حتى كأنها جزء منه أو صورة أخرى له، والذي يدرس القصائد العربية المخصوصة بالحيوانات يجد أنها من أجمل القصائد؛ ذلك أنهم أسقطوا عليها معاناتهم ونظرتهم للحياة، وجعلوها الوجه الآخر لهمومهم فشاركتهم المعاناة، وقُدمت هذه القصائد

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص:254. الشهاب: النجم المنقض. ومثله: انظر الديوان: ص: 257.

[2] ـ القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص: 99.

بلوحات جمالية إبداعية غذت الشعر العربي بالصورة الحية والمعاني الدقيقة، التـي أصبحت مصدراً من مصادر شعره التي اعتمدها أثناء حياته.

من هذا المنطلق نجد أن الطبيعة الصائتة أمدت الخنساء بعـدد مـن الـصور، والتي تُعد مصدراً لها في كثيرٍ من شعرها، ويمكننا تصنيف مصادر هذا القسم إلـى ثلاثة أقسام:

3.1.2 ـ الحيوانات الداجنة:

وهي كل حيوان مستأنس أليف أمد الشعراء بصورة فنية، وقد استأثرت الإبـل سواء الجمل أو الناقة بكثير من الصور في شعر الخنساء، وقد أبدعت في وصـفها والحديث عنها، فكانت مصدراً قوياً غذت بها مادتها الـشعرية، وتبـدو الـصورة واضحة حينما تذكر **ناقة** معاوية وأوصافها، فتقول[1]:

وإذْ فينـا معاويـةُ بـن عمـرٍو   علـى أدمـاءِ كالجمـل الفَنيـقِ

وتقول الخنساء مشَبهةً بكاء النساء على صخر بحنين الناقة، فتبدو هذه الـصورة واضحة في قولها[2]:

يحنـن بعـد كـرى العيـو   ن حنيـن والِهـةٍ قَوامِـح

وفي صورة أُخرى مماثلة للصورة السابقة، ولكن في شدة حزنها الـذي كـوى دواخلها، وهد كيانها على صخر الذي يطعم الطعام في ليالي الجوع والبرد، حينمـا تشغل الناقة عن ولدها، من شدة البلاء والبرد، تقول[3]:

أبتْ عينـي وعاودهـا قَذَاهـا   بعـوارٍ فمـا تَقْضـي كراهـا

على صخْـرٍ وأي فتـى كصخْـرٍ   إذا مـا النـاب لـم تَـرأم طَلاهـا

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 69. أدماء: ناقة بيضاء. الجمل الفنيق: الجمل الكريم.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 336 . القوامح من الإبل: التي ترفع رأسها عن الحوض، وتمتنع عن الشرب من عِياف أو برد.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 278 ـ 279. كراها: نومها. الناب: الناقة المسنة. الطلا: الولد.

تبرز الناقة عند الخنساء مظهراً من مظاهر الحياة، ورفيقتها في حلها وترحالها، تنقل صاحبها في دروب الصحراء من اليأس للأمـل، وأصـبحت مـصدراً مـن مصادرها، ألهمتها كثيراً من الصور الشعرية.

وإذا انتقلنا إلى **الخيل** نجدها قد ملأت رحاب شعر الخنساء ووصفتها وصفاً فنياً رائعاً في أحوال كثيرة، فهي سبيل نجاة فارسها لسرعتها وقوتها، يتجلى ذلـك فـي وصف الشاعرة خيل أخيها معاوية في الغزو بأنها تنبذ أولادها من شـدة سـرعتها تجاه العدو فتقول[1]:

وتَمنَـح خَيـلَك أرض العـدو وتَنبِـذُ بالغَـزو أَطْفَالَهـا

وصور الشعراء الجاهليون خيولهم بأنها طويلة الذيل، لما يضفيه ذلك من رونق يكتمل به جمال وبهاء الفرس. وأشارت الخنساء إلى هذه الصورة قائلة[2]:

يا مـن يـرى مِن قَـومِنا فَارِسـاً فـي الخَيـل إِذْ تَعدو بِهِ الضافِيـةْ

تصف الشاعرة صخرا بأنه فارس يمتطي فرساً ذيلها طويل جميل، وهو المقصود بكلمة(الضافية). وسأفرد عنواناً خاصاً للخيل عند حديثي عن أدوات الحرب؛ لأنـه الأداة الأولى التي عبرت عنها الخنساء في شعرها عند حديثها عن الحرب.

4.1.2 ـ الحيوانات المتوحشة(السباع):

وهي كل حيوان غير مستأنس وأليف أمد الشعراء بصورة فنية، فقد استأثر الأسد أو الليث بنصيب كبير من الصور في قصائد الخنساء، فكان أكثر صور الحيوانـات السبعية الواردة في شعرها.

ومن الصور التي كان موردها "الأسد"، تشبيهها صخراً عندما يكـون محاربـاً بالأسد، فهو شجاع يدافع عن الحقيقة، ويذود عن المظلوم، ففي ساحات القتال يكون كالأسد وهو في غابته أو عرينه، وتأتي بصورة جوعه لتزيد من عمـق الـصورة،

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص:100. تمنح: تزور.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 406.

وتلك الحال التي يكون فيها الأسد جائعاً، تصور مدى الفتك الذي يمكن أن يكـون عليه، وهذا واضح في قولها(1):

حامـي الحقيق تَخَالُه عِنْـد الوغَـى أَسـداً بِبِيشَـةَ كَاشِـر الأَنْيـابِ

أسـداً تَنَـاذَره الـرفَاقُ ضبارمـاً شَثْـن البـراثِن لاحِـقَ الأَقْـرابِ

ويظهر المرثي في شعرها مرة أُخرى بأنه كالليث الباسل، من ليوث بيـشة، ذي لبدة، يحمي الأدنين من الأهل الحاضرين والبادين، فتقول(2):

سمـح الخَليقَـةِ لا نِكْس ولا غَمـر بل باسِـلٌ مِثْلُ لَيثِ الغَابةِ العـادِي

مِن أُسدِ بِيشَةَ يحمِي الخَـل ذِي لِبـدٍ من أَهلِهِ الحاضِرِ والأدنَين والبـادِي

فالمرثي كالأسد قوي المهابة، جرئ، إذا رجعت إليه قوة العدو في حالات الكـر ثَبتَ لها وتصدى، وهزم فرسانها، فيصون بذلك قومه ومتاعهم، وهذا متمثـل فـي قولها(3):

كَـأن مـدِلاً مـن أُسـودِ تَبالَـةٍ يكُـون لَها حيثُ استَفَاءتْ وكَـرتِ

وفي موضع آخر تُشبه صخراً بالأسد الذي يحمي منزله ويذود عن أبنائه، فـي أوقات القتال ووقت اهتزاز الرماح، فتقول(4):

كالليثِ يحمِـي عـريناً دون أَشْبِلـهِ ثَبتُ الجنَان إِذا ما زعـزع الأَسـلُ

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 235. شثن: خشنة وغليظة. البراثن: اليدين. اللاحق: الـضامر. الأقراب: الخواصر.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 394 ـ 395. الغمر: الذي لم يبحر في الأمور.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 197. استفاءت: رجعت الخيل وكرت في رجعتها.

(4) ـ المصدر نفسه، ص: 314. العرين: مأوى الأسد. الأسل: الرماح. الجنان: القلب.

ولم تكتف الخنساء بهذا، بل ترى صخراً لأشد من الأسد الرئبال ذي الأشبال، وأجرأ قلباً، وأشجع فؤاداً منه، واسع الشدق، جريء يخشى الأعداء لقـاءه، واسـع العين المتقدة غيظًا، في قولها[1]:

مِن القَـومِ مغْشي الـرواق كأنـه إذا سِيـم ضيماً خَـادِر متَبسـلُ

شَـرنْبثُ أَطـرافِ البنَان ضبـَارم له فِي عـرين الغِيل عِرس وأشْبـلُ

هِـزبر هريتُ الشدق رِئْبالُ غَابـةٍ مخُوفُ اللقـاءِ جائِب العين أَنْجـلُ

ومن الصور الأخرى التي وظفتها الخنساء من الحيوانات المتوحشة ـ الذئب ـ، وقد شبه الجاهلي خيله بالذئب في انتصابها عن بعـدٍ لنـشاطها، وفـي سـرعتها ومراوغتها، فقد استحسن العرب هذا التشبيه[2]. وقد وظفت الخنساء أسماء الـذئاب كالسرحان والعسال في صورها الشعرية، فتشبه خيل أخيها صخر التي صبرت في ميدان الحرب ـ ولم تنفر من صاحبها بل تعدو به في كل مكان ـ بالسرحان الذي هو مأمون في عدوه من العِثار، وتبدو الصورة واضحة في قولها[3]:

يـردِي بِـهِ فِـي نَقْعِهـا سابِـح أجـرد كالسـرحان ثَبتُ الحِضـار

فيلاحظ على وصفها ارتباط اسم "السرحان" بالحركـة والإغـارة؛ لأنـه مـن الانسراح وهو الانطلاق.

وفي وضع آخر تصف صخراً في شجاعته وقوة عزيمته، فتقول باكيـة تلـك الصفة[4]:

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 322 ـ 323. الرواق: مقدم البيت. الخادر: الداخل في خـدره. متبسل: متكره إلى من يراه. شرنبث: ضخم واسع. ضبارم: ضخم الرقبة والوسط، وهذه صفة الأسد. الهزبر: من صفات الأسد، وهو الغليظ الشديد. الرئبال: الأسد. أنجل: واسع.

(2) ـ انظر: القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص: 163.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص: 52. هذا البيت بتحقيق: عبد السلام الحوفي. يردي به: يعدو به. النقع: الغبار. الأجرد: القصير الشعر. ثبت الحضار: مأمون في العدو من العثـار. الـسرحان: الذئب.

(4) ـ المصدر نفسه، ص: 414. القيعان: الوديان النضرة.

شَهــَّاد أَندِيــةٍ حمــّالُ أَلويــةٍ   قَطــاع أَودِيةٍ ســرحان قِيعــان

كما وصفت زوجها مراداساً بالشجاعة، فهو يسير فــي ليــلٍ تعــاوى الــذئاب وتتصارع وتمرح فيه، فتقول[1]:

تَــركْتَ بِهِ لَيــلاً طــويلاً ومنــْزلاً   تَعاوى على جنْبِ الطريق عــواسِلُه

5.1.2 ـ الطيــور:

تتمثل الصور التي رسمها شعراء العرب للطيور في كثير من جوانــب الأدب العربي؛ لأن بعضها ألهم الشعراء مشاعر القوة والسيطرة، وأثار بعضها الآخر فيهم الحنين والعطف، وحرك البعض الثالث فيهم هواجس التشاؤم والقلق فعبروا عن هذه المعاني بما وجدوه في بيئتهم[2].

والحق أن هذه الصلة المتينة التي بين الشعراء وهذه الحيوانات تدل على أكثــر من مجرد مشاعر وأحاسيس وعواطف؛ لأنهم استخدموها فــي مجــالات حيــاتهم، ووصفوها في المواضع التي وجدوها مناسبة لها، مستفيدين من بعض مظاهرها التي عرفت بها؛ لإبراز صورهم التي أرادوا التعبير عنها[3].

فالخنساء شاعرة ألهمتها البيئة الصحراوية كثيراً من مصادر شعرها، فمن تلك المصادر الطيور؛ ولعل هذه الحيوانات أضافت كثيراً من الصور الفنية إلى شعرها، حينما شبهت الفرس في حِدتها وخِفتها وسرعة ذهابها، وانصبابها على العدو بالعقَاب الذي خرج للصيد من وكره صباحاً، وتبدو الصورة واضحة في قولها[4]:

فَــاتَتْ بِــه أَســَلَ الأسِنةِ ضامِــر   مِثْــلُ العقَــابِ غَدتْ مِــن الوكْــر

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 250. عواسله: ذئابه.

(2) ـ انظر: القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص: 181.

(3) ـ انظر:المرجع نفسه، ص: 181.

(4) ـ الخنساء، الديوان، ص: 238. الأسل: نبات له أغصان دقاق كثيرة لا ورق لهــا، ومنــه سموا كل شجر له شوك طويل أسلاً. الضامر: الفرس.

ويعد النسر من الطيور الجارحة التي استخدمتها الشاعرة في شـعرها حينمـا شبهت استواء الحربة وإرهافَها بقوادم جناح النسر، في قولها[1]:

بمقـَومٍ لَـدن الكُعـوبِ سِنَانُـه ذَرب الشبـاةِ كقَـادِمِ النسـر

وفي موضع آخر شبهت سرعة الخيل جماعات ووحداناً بالقطا لسرعته العظيمة، ومنه قولها[2]:

وابكِي أَخَـاكِ لَخْيلٍ كَالقَطَا عصـبٍ فَقَـدن لما ثَـوى سيبـاً وَأَنْهابـا

إن مشاعر الحزن والأسى التي ترتبط بالرثاء وندب فقد الأحبـة والأصـدقاء، مشاعر جياشة، تملأ النفس رحابة في التعبير على الرغم مما تعبر عنه من حـزن، ولقد وجدت الخنساء في هذا المجال حزنها على فقدها لأخيها صخر خيـر ميـدان لتباري الشعراء في صدق عاطفتها وصورها، التي غالباً ما تعالقت بصور الحيـاة البدوية آنذاك، بكل ما تمثله من صعوبة وضنك في مقارعـة الظـروف المحيطـة بالعربي في ذلك الوقت، فتذكر صخراً ويشتد عليها الحزن حينما تُذَكِرها الحمامـةُ بصوتها المسجوع المرتفع على شجر الأين، فتقول[3]:

تَذَكرتُ صخْـراً إن تَغَنتْ حمامـةٌ هتُوفٌ على غُصنٍ مِن الأَين تَسجـع

2.2 المصدر الاجتماعي:

إن مجتمع الخنساء في بداية مجتمع قبلي، لم توحده سياسة، ولم يجمعـه ديـن، غلبت عليه البداوة، فكانت حياتهم تنقلات دائمة خاف مواضع الغيث ومواطن الكلأ، وكان هذا الترحال سبباً مِن أسباب حروبهم وغاراتهم المستمرة، مما أسـبغ علـى حياتهم العنف من جهةٍ، والإحساس بالفناء والخوف من جهةٍ أخرى؛ بسبب القحط أو الغارات أو التعرض لهجمات الوحوش المفترسة[4]، و بعد فترة من الزمن:" شهدت الخنساء مبعث النور في الجزيرة، ورأت انحسار الظلمات وانهيـار الوثنيـة، فقـد

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص: 238. اللدن: اللين. ذَرب: محدد. شَباته: حده. القادم: الجناح.

[2] ـ المصدر نفسه، ص: 150. عصب: الجماعات. ثوى: مات. السيب: العطاء.

[3] ـ المصدر نفسه، ص: 317. الأين: شَجر بالحجاز.

[4] ـ انظر: السريحي، الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، ص:52

عاشت الشطر الأهم والأحفل من حياتها، في أخريات العصر الجاهلي، ولم تُـدرك الإسلام إلا بعد أن اكتملت حياتها الفنية بوجه خاص، وشارفت نهايتها"[1].

وهذا دليل على أنها قالت أكثر شعرها في حياتها الجاهلية؛ لذلك تولد من هـذه الحياة العنيفة عادات وتقاليد تتصل بها اتصالاً وثيقاً؛ ولعل هذه التقاليد هي من أكبر العوامل المؤثرة في تلك النفسية وفي جلب سحائب الحزن وكوارث الألم إلى نفسها؛ لذلك لبست (الصدار) شعار الحزن، فكان مبعثاً لإثارة الأحزان، وقد حرضت قومها على قَتَلَةِ أخيها صخر ودعتهم للثأر، وأطالت البكاء والحزن على موتاها، ودعـت لهم بالسقيا. ومن كل هذه المصادر تكونت صور الخنساء، فكانـت هـذه الـصور الواردة في شعرها انعكاساً لها في واقع الحياة وما فيها من مظاهر اجتماعية تبـدو على النحو التالي:

1.2.2 ـ الحرب:

من المصادر التي اعتمدت عليها الخنساء في بناء صورها الشعرية، الحرب وأدواتها التي يستعملها المحارب، وما ينجم عنها من آثار مادية ومعنوية، ومـن المعـروف:" أن الجزيرة العربية استحالت في الجاهلية إلى ما يشبه ميداناً كبيراً ما تزال تقتتل فيه القبائـل العربية، وتسل السيوف وتصوب الرماح والنبال، وتدق الأعناق والرؤوس، وبذلك كانـت حياتهم حروباً مستمرة فكل قبيلة دائماً واترة موتورة أو قاتلة مقتولة"[2]؛ لـذلك وجـدت الخنساء في الناقة الشرسة العضوض التي تحلب الدم وتدر الكره، وتنتج الموت والفنـاء، معادلاً لهذه الحرب المتكررة المتجددة، ويتضح ذلك في قولها[3]:

شَددتَ عِصاب الحرب إذْ هِي مانِع فَألقَـتْ بِرِجلَيهـَا مريا ودرتِ

---

[1] -بنت الشاطي، الخنساء، ص: 9.

[2] -ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1977م، ص:19.

[3] -الخنساء، الديوان، ص: 193- 197. شَددتَ عِصاب الحرب: هذا مثل شربته وأصله من الناقـة العضوب؛ أي التي لا تدر حتي يعصب فخذها أو انفها بحبل لو لاه لامتنعت درتها. ألقت برجليها مريا: فرجت بين رجليها لتحلب. تقته: اتقته؛ أي تجنبته. الإيزاغ: خروج الدم دفعة دفعة؛ أي جعلت دفع الدم بينها وبينه.اقمطرت: أي اشتدت. دوخها: ذللها . أقرت: ذَلت. العوان: التـي كـان قبلهـا حـرب. استدرت: استحلبت الدماء.ترافدوا: تعاونوا. اسبطرت: امتدت.

وكانَتْ إذا ما رامها قَبلُ حالِب تَقَتْه بإيزاغٍ دماً واقمطرتِ
وكان أبو حسان صخر سما لها فَدوخَها بالخيل حتى أقَرتِ
وخَيلٍ تَنَادى لا هوادةَ بينَها مررتَ لها دون السوامِ ومرتِ
كراهيةٌ والصبر منك سجيةٌ إذا ما رحا الحرب العوان استَدرتِ
أقاموا جنَابي رأْسِها وتَرافدوا على صعبِها يوم الوغَا فاسبطرتِ

تُشير هذه الأبيات إلى أن صورة الحرب مستوحاة من عملية حلب الناقة، فالحرب عنيفةٌ عصيةٌ لها رجلان تُعقلان، ولاتُحاب إلا بعد أن تُدوخَ وتَقَر، ولا يستطيع أي فارسٍ ذلك؛ لأنها تتمنع وترمي من يقترب منها بالدم لا باللبن، فمن يروم حلبها عليه أن يكون أكثر عنفاً وقسوة منها، وإذا كان تدويخ الناقة يكون بالحبال فإن تدويخَ الحرب يكون بالخيل، ولا يفك عصابها إلا إذا قُتل الأعداء وخرجت أرواحهم؛ لذلك ربطت الخنساء بين الحرب وآثارها المدمرة وتكرارها، وبين الناقة وشؤمها[1]. وإذا كان ثمة مفارقةٌ تنافرية بينها وبين الناقة، إلا أن استدعاءها فنياً أبدى مقاربة تصويرية تستهدفُ تكثيف الفكرة في خيال المتلقي ليستوعب الحرب ونتائجها.

ترسم الشاعرة في إحدى قصائدها، للحرب صورة استعارية، محملة بفيضٍ من المشاعر الإنسانية، والوجدانية، والفنية الإبداعية، النابعةِ من تجربتها الذاتية في فقد أخيها معاوية في قولها[2]:

لَعمر أبيه لِنعم الفَتَى تَحش به الحرب أَجذَالَها
حديد الفُؤادِ، ذَليقُ اللسان يجازي المقَارض أَمثَالَها
فَنَفْسي الفِداء لَه من فَقيدٍ أَبَتْ أن تُزايِلَ إعوالَها

---

(1) ـ انظر: الرفوع، صورة الحرب في الشعر الجاهلي، مجلة جامعة قطر، العدد الثامن والعشرون، السنة الثامنة والعشرون، 1427هـ/2006م، ص: 97.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص: 86. حشّ : أوقد . الأجذال : جمع جذْل وهو الحطب وأصول الشجر. ذليق اللسان: فصيح بليغ .المقارض: الغزوات.

نجد أن الخنساء في هذه الصورة قـد منحت الحـرب القـدرة على الفعـل، وأي فعـل ذلك، إنّه إيقـاد واشتعال يحرق ما حوله. فهـذه الحـرب ذات حركـة إنسانية، تتحرك بقـوة معاوية، فتوقد النيران في أصول الأشياء، وهذه الاستـعارة المكنية، ذُكر فيها المشبه الحـرب، وحـذف المشبه به الإنـسان ـ الـذي يـشعل النار ـ، وجيء بأحـد لوازمهِ هو الفعلُ (تحـشُ)، لتذكر من ثم صفاته البطوليـة، وفصاحة لسانه، لتبين أنه يستحق أن يفتقد. فقد جاءت كلمة "فقيـد" متناغمـة مـع تشخيص الحرب، فهذه الفاعلية والقدرة لدى الحـرب، كان من نتائجها فقـد هـذا البـطل المقدام، وبالتالي هو يستحق بكاء عينيها، وحزنها الأبدي على فقده، وهذا ما أشارت إليـه في مطلع قصيدتها[1].

فهي تتغلغل في عمق المعاني على أساس الوظيفة النفسية، المليـئة حزناً وألمـاً، كما أن فيه توسعـاً في فكـرة الحزن، بعد مطلعها المـتوتر فـي استفـهامِها الاستنكاري لعينيها على بكائهما، ومن ثم تغوص في المعاني، وتستحـضر صـور الحرب التي تُشعر المتلقي بحقيقتها وقوتها .

ومن ثم تتحدث عن حزنها ويأسها نتيجة غياب أخيـها معاويـة لتعـود بعـد تشخـيصها للحرب، وتصف شجاعته فيها، فتقول [2]:

وداهِيـةٍ جـرها جـارم ... تُبيـلُ الحـواصِن أحبالَهـا

في هذه الصورة تعود للاستعارة من جديد، فتشبه هذه الحـرب بالداهيـة، أي: المصيبة العظيمة التي جرت جراً بفعل مذنب ليس بأخيها، ومن شدة هذه المـصيبة، فإن النساء الحوامل تلقي أولادها من الفزع! وهذه الصورة البشعة للحرب تتناغم مع الصورة الاستعارية السابقة، لتُحدث توسعاً في المعاني، من خلال التشكيلات الغنية

---

(1) ـ مطلع القصيدة الذي أشرتُ إليه هو:

ألا مـا لعينـكِ أم مـا لهـا ... وقـد أخْضلَ الدمـع سِربالَهـا

الخنساء، الديوان، ص:78.

(2) ـ المصدر نفسه، ص 89. الداهية: الحرب. تبيل: تُلقي. الحواصن: العفيفات. أحبالها: ماحبلت به من الفحل، والوحد: حبل.

للتجربة التي تصب في لغتـها بفعل قـوة البنية، لذلك فإن تشخيص الحرب، بالكائن الذي يشعل النار، هو انحرافٌ في العمق بين للمتلقي الطاقات الشعرية التي تمتلكهـا الخنساء، وكيف استطاعت إثارة القارئ من خـلال تشكيلها لهـذه الـصور الفنيـة الحاملة لرؤيتها لبشاعـة هذه الحرب، لتعـود من جديد، فَتُبـين شجاعة أخيها فـي مجابهة هذه الداهية المبيدة. ومن ثم تعود لوصف شجاعة أخيها وبطولتـه النـادرة ومقاتلته في هذه المعركة، وأيضاً تصف كتيبة الجيش قائلة[1]:

ورجراجـةٍ فَـوقَهـا بيضهـا   عليهـا المضاعـفُ زِفْنَـا لهـا

ككِـرِفئةِ الغَـيثِ ذاتَ الصبـ   ـرِ تَرمي السحـاب ويرمى لهـا

ترسم الخنساء في هذين البيتين صورة تشخيصية لكتيبة الحرب التي يخوضـها معاوية، فتشبها بسحاب الغيث في كثافته وضخامته، ثم تُشخص هذا السحاب وتمنحه الحياة، فهو يرمي، ويحرك سحاباً آخر أمامه، لتُدلّل على عظمة هذه الكتيبة، وهـي تريد استنفار خيال المتلقي، وشـد انتباهـه، فتُكثِـر مـن الـصور الاسـتعارية والتشبيهات، في أسلـوبٍ فني يمتلك القوة الفنـية القادرة علـى إحـداث تـوترات وانحرافاتٍ في العمق، تُلامس وجدان المتلقين، مـن خلال هذه الوحـدة المتكاملـة للنص، الذي أصبح نسيجاً لغوياً كاشفاً عن نفسية الخـنساء، قـادراً عـلى تقـديم رؤيتها الخاصة لهذه الحرب، التي أثبت فيها أخوها شجاعته وقوته؛ لأن : " الغزو وسيلة مشروعة من وسائل الحياة في المجتمع الجـاهلي... تتـصل بـأمن القبيلـة ومكانتها الاجتماعية"[2]. و تعود من جديد لوصف الحرب التـي خاضـها أخوهـا معاوية، فتقول[3]:

نَلِيـن إذا يبتغـى لِينُنـا   وإن عادتِ الحـرب عدنـا لهـا

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص:102،103. رجراجة: الكتيبة؛ سميت بذلك لاجتماعهـا وحـسنها. المضاعف: الدروع المضاعف نسجها. زفنا لها: مشينا لها باختيال. الكرفئة: غيم كثيـف. ذات الصبير: السحاب الضخم الأبيض.

(2) ـ خليف، مي يوسف، القصيدة الجاهلية في المفضليات"دراسة موضـوعية فنيـة"، مكتبـة غريب، القاهرة، ط1، 1989م، ص:21.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص: 106ـ 108. انظر: الأبيات من 27 إلى 33.

تعود الشاعرة في البيت السابق للصورة الفنية من جديد لتـشخيـص الحـرب، فهي كائن حي قادرةٌ على الحـركة، ومن ثـم الذهاب والعودة، كيف لا؟ وهـي ذات فاعلية مدمرة، تحرق ما حولها، وتكرار هذه الصورة التشخيصية يـدل علـى رسوخها في ذاتها، وإدراكها لبشاعة الحرب ليـأتِ النـص الـشعـري مـتلاحم الأطراف، عميق الدلالات، يربطه خيطٌ فكري يشـده من مطلعه إلى نهـايته.

ويكثر في شعر الخنساء ذكر المعارك والوقائع الدامية آنذاك[1]؛ لأنها تـستقطب الموت من خلال السيف والرمح والسهم وأدوات القتال عامة، ومن ذلك قولها [2]:

لِتَـأتِ المنِيـةُ بعـد الفَتَـى المغَـادر بالمحـو أذلالَهـا

وتتجلى صورة صخر عند الخنساء في يوم حربٍ شديدٍ أو لسد فُرجة، يمكـن أن ينفذ منها الأعداء، في قولها[3]:

على صخْـرٍ وأي فتًـى كصخـر ليـومِ كـريهةٍ وسِـدادِ ثَغْـر

وتقول في أبيات أخرى لقد كان رجالي الذاهبون أشرافاً وسادةً لِبني سليم، وكانوا فخر العشيرة في مكانتهم وعلو شأنهم، يحمون من يستجير بهم فـي وقـت الـشدة، وعندما تكون المنايا محيطة بالقوم، يكاد منها النساء يمتْن هلعـاً، لـضعفهن وقلـة حيلتهن، وفي ذلك اليوم تصدى قومها للأعداء بكتيبة تهلك من يقـع فـي طريقهـا، وترتج الأرض من وقع أقدام فرسانها، وفي ذلك تقول[4]:

هـم منَعـوا جارهـم والنسـاء يحفِـز أحشَـاءها الموتُ حفـزا

(1) ـ ومن هذه الأيام: يوم حوزة الأول الذي قتل فيه أخوها معاوية، ويوم حوزة الثاني، ويوم عدنيـة ويقال له يوم مِلحان وهو جبل، ويوم كُلاب أو يوم ذات الأثل وهو اليوم الذي طُعن فيه أخوها صـخر، ويوم المحو وهو يوم لبني سليم، وغيرها من الأيام.

انظر: الجبوري، منذر، أيام العرب وأثرها في الشعر الجاهلي، دار الحرية للطباعة، منـشورات وزارة الأعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، 1394هـ/1974م، ص:105.

وينظر: هلال، هيثم جمعة، موسوعة حروب ومعارك العرب في الجاهلية، دار المعرفـة للطباعـة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1425هـ/2004م، ص:88ومابعدها.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص:81.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 179. ليوم كريهة: أي يوم شِدة وحرب.

(4) ـ المصدر نفسه، ص:275. الململومة: كتيبة مجتمعة تطحن كُل شيء.

غـــداةَ لَقُوهـــم بِملمـــومةٍ طَحونٍ يغَادِرن فـي الأرضِ وكْـزا

بِبِيضِ الصفَـاحِ وسمـرِ الرمـاحِ فَبِالبيضِ ضـرباً وبالسمـرِ وخْـزا

ومن العرض السابق للأمثلة أخلص إلى أن التحديد المكاني الواضح في الصور السابقة من خلال أيام الحروب والمعارك التي وقعت مع قومها يطرح تحديداً زمانياً نستشف منه الزمن الذي حدثت فيه، فيمتزج اللفظ المكاني والزماني، ويكون التحديد ناقلاً للفجيعة والألم، فنعيش مع الشاعرة مكان الموت وما فيه مـن جثـث ودمـاء وأشلاء.

2.2.2 ـ العدة في الحرب:

اهتم العربي بأدوات الحرب، ليدفع بها شبح الموت الذي يطل عليه مـع كـل غارة، وفي كل ساحة معركة، ويبقى سيفه ورمحه امتداداً لـضربة يـده، وفرسـه امتداداً لكره وفره؛ لذا حرص عليهما، وأولاهما كل عناية واهتمام، حتـى:" فخـر الشعراء باكتمال عدتهم الحربية من خيلٍ وسيوفٍ ورمـاح ودروع، وأسـهبوا فـي وصفها"[1]. ومن هنا نلحظ اهتمام الخنساء بذكر الأسلحة ـ الخيل والسيف والـرمح ـ وكأنها بذلك تريد قوة المحارب وبسالته بتقدمه وهجومه وثباته، فـصورت أهـم الأسلحة التي استخدمها معاوية وصخر وشجعان القبيلة في القتال، والتي أبرزت من خلالها العديد من مظاهر الشجاعة والبطولة لمعاوية وشجعان قبيلتها.

1.2.2.2 ـ الخيـل:

ممـا لا شك فيـه أن الخيل كانت تعد الحيـوان الأول مـن حيـثُ الأهميـة فـي الحروب والغارات؛ لأنهـا أهم وسيلة للغزو والدفاع عن القبيلـة، فقـد فـتن العربـي بجمالها فاتخذها صديقاً في الحرب والسلم؛ لذلك عني برسم صور كاملـة الظلال لها، دقيقة نابضـة بالحيوية والحركـة:" واعلـم أن الخيـل أحـسن ذوات الأربع صورة، وأفضلها، وأشبههـا بالإنسان في الكـرم وشـرف الـنفس وعلـوا

(1) ـ الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ج1/ص:396.

الهمة"[1]. وقد وظفت الخنساء الخيل في أشعارها خير توظيف لإبراز قـوة أخيهـا صخر وبطولته في صورة تجذب انتباه المتلقي، أبرزت من خلالهـا قـوة الخيـول واندفاعها في القتال، ورشاقتها وقوة بنيتها وخفة سرعتها وبهاءها. ومن أهـم هـذه الصور المتعلقة بالخيل، وصفها للفرس الذي يمتطيه صخر في حروبه وعند إغارته صباحاً لغرض السلب، فقالت عنه بأنه فرس يعدو بسرعة وهو لـسرعته الـشديدة يظهر وكأنه سابح في الهواء، وهو فرس قوي البنية ضخم واسع الجـوف عظـيم الصدر، وهذا مما يساعده على السرعة أثناء عدوه، ويمتاز أيـضاً بلونـه الحالـك السواد وكأنه اتخذ من ظلام الليل رداء له، فهو مثال الفرس للفارس المغـوار فـي حروبه وصولاته فيعدو به كالريح الهادرة فلا يجاريه أحد في عدوه:" ويمكن القـول إن حديث الشاعر عن جواده وبلائه في المعركة واستحضاره لصورة الظليم، أمـر فيه اقتناع وإعجاب من الشاعر بهذا الحيوان ومقدرته على الجـري والـسرعة"[2]. وتُشير الخنساء إلى ذلك بقولها[3]:

يعـدو بِهِ سابِح نَهد مراكِلُـــــه إذا اكتسـى مِن سواد الليل جِلبابـا

حتـى يصبـح قَـوماً في دِيارهِـم ويحتَـوي دون دارِ القَـومِ أَسلابـا

فمما يرفـع شأن الفرس بوصفه عنصراً من عناصر البطولة تَميزه بـالقوة والحيوية والنشاط، والفرس الذي يعنى به الشعر العربـي هو الذي يمتلـك قـدرة الحركة بسرعة فائقـة، ومرونة عالية وفقاً لطبيعة التغيرات الحاصلة بشكل متسارع في الموقف، ولشدة سرعتـه نراه ينصب كانصباب مـاء الخليج في عـدوه تجـاه

---

(1) ـ الألوسي، محمود شكري، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العـرب، دار الكتـب العلميـة، بيروت، لبنان، ط1، 1980م، ج2/ص:75.

(2) ـ المبيضين، ماهر أحمد، الظليم ومواضع وروده في القـصيدة الجاهليـة، مجلـة المنـارة للبحوث والدراسات، جامعة آل البيت، م11، ع4، 2005م، ص:402.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص:151،152. السابح: الفرس السريع الجري؛ أي كأنه يسبح بيديـه في جريه. النهد: الفرس الحسن الجميل الجسم. مراكِلُه: جمع مركل: وهو موضع رجل الفارس من جنب الفرس.

الأعداء فـي الغارة، أو أنـه لشدة عـدوه يبدو كالماء الشديد الغليـان بالمرجـل، وإلى هذا أشارت الخنساء قائلة:[1]

ومستَنـةٍ كاستِنَـانِ الخَلِيـجِ فَـوارةِ الغَمْـرِ كالمِرجـلِ

إن هذه الخيل تعدو إقبالاً وإدباراً، وتقع أرجلها مواقع أيديها عند عـدوها فهـي تبدو وكأنها مياه الخليج المنصبة الهادرة لسرعتها، وهي أيضاً تعدو بسرعة هائلـة وكأنها المياه التي تغلي بشدة مما يدل على سرعتها القصوى في عدوها، وأيضاً مِن الصور الفنية التي اهتمت بها الخنساء وصف الخيل بأنها سريعة الحركة، وتمتـاز بمرونة في القتال وفي الكر والفر، وهي مِن الحيوانات الصابرة التي تمتاز بـضبط النفس في القتال، وعدم الجزع والهيجان في الحروب. وتكون علاقة البطل الفارس بفرسه في مواقف الحرب علاقة تلازم وثيق، ومشاركة فعلية يكمل فيهـا الفـرس شخصية الحرب، فهو ـ أي الفرس ـ لا توهنه الجراح الحربية التي تـصيبه مـن رماح الأعداء وسيوفهم ولا يحول دون سيره إلى عدوه حائل فنراه يجتاز الرمـاح، ويمضي قدماً في سبيل تحقيق النصر على الأعداء. وإلى هـذا أشـارت الخنـساء مصورة إقدام أخيها صخر والخيل التي يمتطيها، في قول[2]:

وتَتْـركُها قَـدِ استَعـرتْ بِطَعـنٍ تَضمنَـه إِذا سعِـرتْ كُلاهـا

وخَيـلٍ قـد دلَفْـتَ لهـا بِخَيـلٍ فَـدارتْ بيـن كَبشَيهـا رحاهـا

تُكَفْكِـفُ فَضـلَ سابِغَـةً دِلاصٍ علَـى خَيفَانَـةٍ خَفِـقٍ حشَاهـا

فَقَـد فَقَدتـْك طَلقَـةُ فاستَـراحتْ فَليـتَ الخَيـلَ فارسهـا يراهـا

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص: 82. ورد بتحقيق: عبد السلام الحوفي. المستنة: صـفة للخيـل العادية إقبالاً وإدباراً. استنان الخليج: انصباب مائة، إشارة إلى سرعة تلك الخيل. الغمر: الماء الكثير، استعار فوران الغمر، وتشبيه إياه بالمرجل؛ أي القدر الكبيرة لنشاط تلك الخيول.

[2] ـ المصدر نفسه، ص:286 ـ 289. دلفت: زحفت. الكبش: الرئيس. رحى الشيء: معظمه. السابغة: الدرع الطويلة. الدِلاص: اللينة البراقة. الحيفانة: الجرادة. طلقة: اسم فـرس صـخر، وهذه مِن خيوله، وقد كانت له خيلٌ سواها، ومن أشهرها (السماء) أو (الشماء) .

فالخيل تمضي مقدمة في ساحات الوغى لا يثنيها عن عزمها اشتباك الرماح في القتال فتجتازها بثبات وإقدام، فهي خيلٌ صبور لا تخاف الموت، ولا تبرح ساحات الوغى حتى إذا ابتعد القوم، وهابوا نيران الحرب، نراها شامخة صامدة هي وفارسها– صخر – فتخرج من هذه الحروب، وقد اكتضت وأثخنت أجسادها بالجراح؛ ولكنها مع هذا تخرج مكللة بالنصر على الأعداء.

وهذه الصفة من الصفات التي افتخر بها العربي في أشعاره فكلما ازدادت جراح الخيل في ساحات الوغى ازداد افتخاره بها، وهذا دليل واضح على مدى بطولة فارسها ومدى قوتها وثباتها وانقيادها لفارسها[1]. ومن الصور التي رسمتها الشاعرة في الحرب، صورة الفارس وهو يجيد القتال على ظهر الفرس؟ عندما يقاتل الأعداء بفرسه في ساحات الوغى، فقد أشارت إلى ذلك بقولها[2]:

يــا عيــن إبكِــي فارســاً   حســن الطعــان علــى الفَــرس

فهي تأمر عينها بأن تبكيه لفروسيته البارزة، وجودته في مطاعنة العدو وهو على ظهر فرسه، وحينما يعدو به في ساحات الوغى فلا يجاريه في ذلك فارس من الفرسان، وقالت أيضاً[3]:

أَنــى لَنَــا إِذ فَاتَنــا مِثْلُــه   لِلخَيــل إِذ جالَــتْ ولِلعادِيــه

في هذا البيت تعد أخاها صخراً الفارس الفريد من نوعه، والذي يندر وجود فارس يضاهيه في فروسيته وشجاعته وقوة خيله، فهو يجيد قتال الفرسان وهم على ظهور خيولهم في ساحات الوغى، كما أنه يجيد قتال الفرسان الراجلين فيقاتلهم وجهاً لوجه وينتصر عليهم جميعاً.

---

(1) ـ انظر: القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص: 120.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص:62. هذا البيت ورد بتحقيق: عبد السلام الحوفي.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 407. العادية: الرجالة يمرون على أرجلِهم.

ومن الصفات التي أوردتها الخنساء في وصف الفرس التي يمتطيها صخر، والتـي اعتد الشعراء بذكرها في أشعارهم وافتخروا بها، قولها عنه بأنه فرس قصير الشعر ثابت الركض[1]:

يـردي بـه فـي نَقْعِهـا سابـح أجـرد كالسـرحان ثَبتُ الحِضـار

إن فرس الفارس هنا تعدو به في قسطل الحرب مسرعاً وكأنه يسبح في الهواء لشدة سرعته، وهو فرس خفيف الشعر كالذئب في عدوه يعدو بخطاً وثابة ومسرعة. وهذه الصورة للفرس المتمثلة في خفة شعره وقصره هو المستحب عند العرب؛ لذا صوروا خيولهم بهذه الصورة، وافتخروا بها في أشعارهم.

ومن خلال هذا العرض نجد أهمية هذا الحيوان بالنسبة للحياة الحربية واضحة، وندرك الحاجة القصوى التي كانت تلح على العربي للاهتمام به حتى بلغت مظاهر الاعتزاز به، وتقريبه والاعتناء بتربيته درجة لم نجدها عند غير العرب من الأمـم، فهو يريده وسيلة للحرب. يطارد به خصومه، ويريده حصناً يتحصن به، فهو بالتالي زينة لهو وفروسية، وأداة للطلب والهرب[2].

2.2.2.2 ـ السيف:

وردت صور السيف في شعر الخنساء تبعاً لذكر الحرب وما دار فيها من قتال، ونوعت الخنساء في أسمائه وصفاته، فمنها ما يتعلق بالحـدة والمـضاء، كـالمهو والحسام والباتر، ومنها ما يتعلق بالصلابة وصفاء المعدن، كالأبيض والمـصقول، ومنها ما يتعلق بمكان الصنع، كاليمـاني والخزرجـي، وتـداخلت هـذه الأسـماء والصفات؛ وذكرت جميعها للدلالة على قوة السلاح ومضائه وفتكه في كثيـر مـن مواضع شعرها.

ولقد أوردت الخنساء في شعرها العديد من الأوصاف والصور الدقيقة للسيوف التي استخدمها أبناء قبيلتها ولاسيما أخوها صخر، غير أن أهمية الـسيف لا تكمـن

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص:52. هذا البيت ورد بتحقيق: عبد السلام الحوفي.

(2) ـ انظر: القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص: 120.

فقط بحوزته، بل بفاعليته المرتبطة بالقدرة على استخدامه والبراعة فـي اسـتثماره وتتصل أيضاً بطبيعة مادته وصنعه، وإلى هذا المعنى أشارت بقولها[1]:

يمهـ ـو إذا أنـ ـتَ صـ ـ ـوبتَه كـ ـأن العِظـَام لَـ ـه الخِـ ـروع

إن هذا السيف رقيق قاطع يخترق العظام، فتصبح أمامه كأنها نبـات الخـروع الطري، لشدته وقوة قطعهِ وحدته. ويمتلك المرثي – أيضاً – سيفاً أبيض براقاً لـه هيئة وشكل معين، كالبرق اللامع في السماء في ليلـة ذات سـحابة مـاطرة، فـي قولها[2]:

نِطَاقُـ ـه أبيـ ـض ذُو رونَـ ـقٍ كالرجـ ـع فـي المـ ـدجنَةِ الساريـ ـه

وتذكر شجاعة أخيها صخر حينما يفك حبوة الأسير المهان، وحينمـا يقطعهـا بسيف أبيض لامع، كأنه البرق يمسك به سيد مهيب الطلعة، فمن هنا شُـبه الـسيف بالبرق في لمعانه، وتبدو الصورة واضحة في قولها[3]:

بِـأبيض صـَافٍ كمِثْـل البـ ـرو ق تَضمنَـ ـ ـه مِلـ ـ ـك أروع

ومن ذلك قولها في وصف شجاعة صخر وهو يقاتل بسيفه[4]:

وخَيـ ـلٍ تَكَـ ـدس مشْـ ـي الوعـ ـول نَازلْـ ـ ـتَ بالسيـ ـفِ أبطَالَهـ ـ ـا

وتقول آمرة قومها بأخذ الثأر لأخيها صخر من القَتَلَة، وضربهم بالسيوف البـاترة التي تُنهك العدو وتُلقي به[5]:

---

[1] – الخنساء، الديوان، ص:350.المهو: السيف الرقيق. الخروع: نبات ناعم الملمس.

[2] – المصدر نفسه، ص:405. نطاقه: سيفه. الرجع: الغدير. المدجنة: السحابة الماطرة. السارية: التي أمطرت ليلاً.

[3] – المصدر نفسه، ص:350. الملك الأروع: السيد الذي يروعك لهيبته وخلاله. وتقصد بـه أخاهـا صخر. الأبيض: السيف الصقيل اللامع.

[4] – المصدر نفسه، ص: ص86 . تكدس : مشي سريع، ويكون كذلك للوعول؛ لأنها قصيرة الأيـدي طويلة الأرجل.

[5] – المصدر نفسه، ص: 236 – 237 . فقعساً : قاتل صخر، وهو رجـل مـن بنـي أسـد. المحبس: الحرب.

أبنَــي سلَيــم إن لَقيتــم فَقْعســاً   فــي محبــسٍ ضنْكٍ إلــى وعــر

فالْقُوهــ ــم بسيوفكُــم ورماحِكُــ ــم   وبنَضحــ ــةٍ بالنبــ ــل كالقَطْــ ــر

فهي تنادي قومها آمرة إياهم بلقاء قاتل صخر بالسيوف والرماح والنبـال؛ لأن السكوت عن الثأر ذلٌ وعار أصابهم، وعليهم واجب التخلص من هذا العار، وهـذه من أهم الصور الفنية التي عرضتها الخنساء في أشعارها فيما يخص السيف.

3.2.2.2 ـ الرمح:

جاء الحديث عن الرمح صنو الحديث عن السيف في شعر الخنساء، فتردد ذكره بصيغة المفرد حيناً(رمح)، وبصيغة الجمع حيناً آخر(رماح)، كما نوعت في اسـمه فهو(القنا، والعوالي، والأسنة)، وقد استخدمت هذه الصيغ جميعها للدلالة على القـوة والفتك والموت، وهي تُعد في المرحلة الثانية بعد السيوف، فنلاحظ بـأن الخنـساء صورت هذه الرماح بمختلف صورها في أشعارها فجسدتها في العديد من الـصور الحسية الخاصة بالسلاح لإبراز أبطالها من خلال هذه الصور فقالت عنها[1]:

بِبيضِ الصفَــاحِ وسمــرِ الــرماحِ   فَبِالبيض ضــرباً وبالسمــْر وخْــزاً

في هذا البيت تقول إن قومها حينما لقوا الأعداء واجهوهم بكل شجاعة وعـزم، فقاموا بضربهم ومبارزتهم بالسيوف، كما أنهم قاموا بـوخزهم بالرمـاح الـسمر، فهزموهم وقضوا عليهم. والقتال الذي تستخدم فيه الرماح غالباً ما يكـون فارسـه ممتطياً صهوة جواده ويقوم أثناء كره برمي الأعداء ووخزهم بها فيـروي سِـنانه بدماء الأعداء، وهذا ما أشارت إليه الخنساء بقولها عن صخر بأنه[2]:

تَجللَتْه رماح القــومِ عــن عــرضٍ   فــي جارةِ المــوتِ مطلُــوباً بِأَوتَار

أي أحاطت به رماح الأعداء من كل ناحية، وهم يطعنونه من الأجناب خوفاً من سطوته، مع أنه كان في موقع لا ينجو من حل ِبِهِ، وهو مطلوب مِنهم بثارات كثيرة.

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص:276. بيض الصفاح: السيوف. السمر: الرماح . وخزاً : طعناً.

[2] ـ المصدر نفسه، ص:300. جارة الموت: ساحة القتال(المعركة).

يمتاز رمح صخر بأنه رمح صلب أسود اللون سنانه حمـراء وكأنهـا محميـة بالنار، وهي رمح قاتلة مميتة أشربها الحداد لدى سنها بالسم القاتل، ولذا فإنها تحمل لمن تصبه الموت الحتمي الذي لا فرار منه ولا مهرب، وإلى هذا أشارت الخنـساء قائلة [1]:

عـارض سحمـاء ردينيـةٍ كالنـار فيهـا آلـةٌ ماضِيـَه

شَـربها القَين لَـدى سنهـا فصـار فيهـا الحمـةِ القَاضِيـه

فهي رمح ردينية، وهي بهذه الصفة تكون من أنواع الرماح المـشهورة لـدى العرب، التي امتازت بكونها رمحاً سنانها أحمر كأنه محمى بالنار، مقومـة قويـة، وسميت بهذا الاسم نسبة إلى ردينة التي اشتهرت بإصلاح الرماح وتقويمها ولهـذا عرفت بهذا الاسم واشتهرت به هذه الرماح.

نجد الشاعرة في موضع آخر تشّبه قافية الشعر في بقائها السرمدي، وقوتها كحد الرمح، لإدراكها أن كل إنسان إلى زوال، وأن الموت لا بد أنه سيصيب كل حـي، تقول[2]:

وقافيـةٍ مثْـلَ حـد السـِنا ن تبقـى ويهلِك مـن قالهـا

3.2.2 ـ العادات الاجتماعية:

لمجتمع الخنساء آنذاك عاداته وتقاليده المتعددة، فمنها: ما يتعلق بمظاهر الحزن والفقد، ومنها: ما يعود إلى افتقاد الرؤية اليقينية لغيـاب الوازع الـديني، وسـيادة القلق والتوتر، والاعتقاد بوجود شكل من أشكال الحياة بعد الموت، تطلـب الـسقيا

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص:406،407. العارض: جانب السهم. القين: الصانع. الحمة: الـسم. القاضية: القاتلة.

[2] ـ المصدر نفسه، ص:106.

والطعام والانتقام، ويطلب منها عدم البعد[1]. وتظل هذه الروح هائمة حتى يؤخذ لها الثأر[2].

1.3.2.2ـ الثـأر:

وجدت الخنساء في الثأر ما يشفي غليلها، ويذهب ألم نفسها، ويريح به فقيـدها؛ لـذا أصبحت حياتها حلقة دائرة من الثارات تسترد بها توازنها النفسي والاجتمـاعي، وكانـت الدعوة إلى الأخذ بالثأر عادة شائعة عند العرب آنذاك، يعتقدون أنهم يرضون به الميـت، ويكفّون شره من ناحية، ويثبتون به قوتهم لخصومهم، وينفون عن أنفسهم وصمة الضعف والعار من ناحيةٍ أخرى، وقضية الثأر للمقتول من أهم القضايا التي عرفت عن الشعر في الجاهلية للرجل والمرأة على حد سواء مع اختلاف في طريقة القول، فـالمرأة تُحـرض الرجال للأخذ بالثأر وتعيرهم بأبشع الصفات حثاً لهم للقيام بالثأر[3].

ويرى أنور أبو سويلم أن الثأر يكاد يكون عقيدة من العقائد الدينية عند العرب، لمـا يكتنفه أحياناً من "حلف" وقَسم" بوجوب الأخذ بالثأر ولما يحوط به من شعائر الدين عنـد الجاهليين، وللثأر ممارسات سحرية وعقائدية تتصل بالتحريم، ومن ذلك حرمـة النـساء، وحرمة الإغتسال، والتطيب وحرمة الخمر ، وقد يلبسون ألبسة الحزن، ولا يميلون إلـى الضحك، ولا يأكلون لحماً وغيرها.[4]

ويقول أيضا :" طلب الثأر أمر إلهي مقرر، وتنفيذ القتل بالقاتل ـ حيث لا حكومـة تأخذ حق المظلومين ـ مطلب إلهي وعقيدةٌ لها حرمتها وشعائرها؛ لذلك عدت الخنـساء الموتور إذا لم يثأر من أعدائه نجساً وإنما يطهر بالثأر"[5].

---

(1) ـ انظر: الألوسي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب،ج3/ص:14.

(2) ـ انظر: أبو سويلم، أنور، مرثاة الخنساء الإنسانية(الموت، الثأر، الخلود)، مجلة أبحاث اليرمـوك" سلسلة الآداب واللغويات"، المجلد4، العدد 1، 1986م، ص: 12.

(3) ـ انظر: ماريني، رغداء، شواعر الجاهلية دراسة نقدية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1 ،2002م، ص:135.

(4) ـ انظر: أبو سويلم، مرثاة الخنساء الإنسانية، ص:15.

(5) ـ المرجع نفسه، ص:17.

فكانوا من أجل ثأرهم لا يغسلون أجسادهم حتى يؤخذ الثـأر ويقتـل القاتـل فصورت ذلك في قولها[1]:

فَتَغْسِلُـوا عنْكُـم عـاراً تَجللَكُـم   غَسلَ العـَوارِكِ حيضاً بعد أَطْهـار

وبسبب الثأر الذي كان أخطر مظهر من مظاهر العصبية القبلية:" حـدثت جـل الوقائع القبلية المعروفة بأيام العرب، وأصبحت كل قبيلة لا تخلو أن تكون إما واترة أو موتورة. وفي سبيل الطلب بدم القتلى قد تقوم حروب طويلة الأمد بين القبيلتـين، فتتصل بينهما الغارات، وتتجدد الدماء في كل وقعةٍ، وتتجدد معها الثارات"[2].

وكان وراء جل ذلك صوت المرأة الشاعرة التي ترفع عقيرتها وتبح صـوتها في استنهاض همم القوم حتى كثرت الثأرات في الشعر العربي، التي اختفت وراءها المرأة العربية التي تأبى الضيم، ولا تتحمل عاطفة فقد خليل أو حليل، سواء أكـان داخل أسرتها أم خارجها على مستوى قومها وعشيرتها؛ لذلك وجدنا الخنساء تأخـذ صورة التحريض للثأر في قولها[3]:

ألا أَبلغـا عنـي سليمـاً وعامـراً   ومن كـان مِن حيي هوازن شاهِـدا

بـأن بني ذُبيان قـد عـرفوا لكُـم   إذا مـا تَلاقيتُـم بـأن لا تَعـَاودا

إنهم عرفوا لكم عدم الصمود والثبات وعدم المعاودة بعد الهرب، وفـي هـذا منتهى التقريع والاستفزاز لحملهـم على توحيد الصفوف والمعاودة لأخـذ الثـأر؛ ولعل هذا ما دعا بني عامر إلى عدم التخلي عن أحلافهم عندما طلبت منهم ذبيـان

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص:302. العوارك: الحوائض.

(2) ـ النص، إحسان، العصبية القبلية وأثرها في الـشعر الأمـوي، دار الفكـر، ط2، 1973م، ص:122.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص: 73.

ذلك[1]. وكن يحرضن على الثأر بالقول الملهب المثير، وينفرن من قبول الدية أيما تنفير[2]. وكثيراً ما حرضت الخنساء على الثأر لأخيها صخر، في قولها[3]:

ولن أسالم قوماً كنت حربهم   حتى تعود بياضاً جونة القار

إلى أن تقول[4]:

لا نوم حتى تعود الخيل عابسةً   ينبذن طرحاً بمهراتٍ وأمهار

أو تحفزوا حفزةً والموت مكتنع   عند البيوت حصيناً وابن سيار

وأيضاً من صور تحريضها على الثأر، حثهم بإكثار النبل وأن يتابعوه حتى يغدو كالقطر النازل من السماء، وعليهم أن يقاتلوا بحماسة متذكرين ثأر صخر، فتقول[5]:

أبني سليمٍ إن لقيتم فقعساً   في محبسٍ ضنكٍ إلى وعر

فالقوهم بسيوفكم ورماحكم   وبنضحةٍ بالنبل كالقطر

حتى تفضوا جمعهم وتذكروا   صخراً ومصرعه بلا ثأر

فهي بعد أن تطلب الثأر من فقعس بالوجه الذي ذكرته تستدرك وتذكر قومها بثأر صخر وما هذا التحريض إلا؛ لأن القوم لم يثأروا له، ومن يتأمله يجد أنها قد ضربت فيه على وترين: الوتر الأول: أنها حرضت فيه قومها بني سليم على الإيقاع بالخصوم، وهم كثيرون وهذا واضح في قولها:(فالقوهم بسيوفكم ورماحكم)؛ إذ تشير إلى أنهم جمع في أبياتها المذكورة وقد طلبت الانتقام منهم حتى يفض جمعهم وينتهوا

---

[1] ـ انظر: القاضي، الخنساء في مرآة عصرها، ج1/ ص: 191 .

[2] ـ انظر: الحوفي، أحمد، المرأة في الشعر الجاهلي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1400هـ/ 1980م، ص: 445.

[3] ـ الخنساء، الديوان، ص: 294.

[4] ـ المصدر نفسه، ص: 301 ـ 302. العابسة: الكالحة. الحفز: الطعن. مكتنع: دانٍ.

[5] ـ المصدر نفسه، ص:236.

بالفناء، ولم يكن ذلك إلا لثأر لها تُريد الأخذ به، ويـرجح أنـه غيـر ثـأر أخيهـا صخر.[1]

أما الوتر الثاني: وهو ما استدركت من أجله؛ أي ثأر أخيها صخر إذ رجعـت تذكر به وبمصرعه وبمن قتل؛ ليكون التحريض أنفذ إلى القلوب وأفعـل بـالنفوس فيتحقق المراد ويقع، وهذا مغزى قولها:(وتذكروا صخراً ومصرعه بلا ثأر) [2].

وقد عرضت الخنساء بقومها وعنفتهم لتقاعسهم وتأخرهم عن الأخذ بثأر أخيها، ومِن ذلك قولها[3]:

أَبلِـغْ خُفافاً وعـوفاً غَير مقْصِـرةٍ   عمِيمـةً سـوفَ يبدو كُل أَسـرار

والحـرب قَد ركِبتْ جرباء باقِـرةً   حاتْ على طَبقٍ مِن ظَهرها عـار

شُـدوا المآزر حتـى يستَذِف لَـكُم   وشَمـروا إنـها أيـام تَشْمـار

وهذه الصورة أبلغ ما يمكن أن يطرق في هذا الموضوع، وأشد مـا يمكـن أن تستفز به النفوس للوصول إلى الغرض من هذا التحريض؛ لأن النفوس إذا لم تُستَثَر باللوم تكون أقل تقبلاً للتلبية، وعدم الإسراع في إجابة الطلب، وهـذا مـا جعلهـا تستطرد إلى هذه الاستثارة وتنساق إلى هذه الدعوة للأخذ بالثـأر، وربمـا كـان :" للعامل النفسي أثر كبير في تحريك مشاعر الأخ وأهل المقتول نحـو الـسعي إلـى إدراك الثأر، إذْ يصل الأخ إلى مرحلة يائسة بعد مقتل أخيه، فيقع فـي أسـر الآلام والأحزان التي لا يستطيع الخروج منها إلا إذا ظفر بالقاتل واقتص منه، متجـاوزاً بذلك كل ما يقف أمامه من عوائق تحول بينه وبين تحقيق ما يصبو إليه؛ لأنه إن لم يحقّق مقصده، فإنه واقع في الخزي والعار لا محالة، حسب مبادئ وقوانين المجتمع الجاهلي التي تتعلق بمسألة الثأر"[4].

---

[1] ـ انظر: القاضي، الخنساء في مرآة عصرها:1/ ص: 61.

[2] ـ انظر: المرجع نفسه،1/ ص: 61،62.

[3] ـ الخنساء، الديوان، ص:295ـ297. العميمة: الرسالة التي تَعمهم جميعاً. باقرة: مفرقة. يستَذِف: أي يتهيأ لكم أمركم.

[4] ـ المبيضين، الأسرة في الشعر الجاهلي دراسة موضوعية وفنية، ص:196.

2.3.2.2 ـ طول الحزن واستمرار البكاء على الميت:

واجهت الخنساء في عصرها ظروف حياتها القاسية بصبرٍ وتَجلد، إلا أن الموت كان أصعب ما واجهها في هذه الحياة، حيث لم تستطع صده ودفعه ولا النجاة منه، ومع ذلك ظلت صامدةً أمام ما يثيره الموت من مشاعر الحزن والألم تلبية لتقاليد المجتمع؛ مما أدى إلى جلب تلك الصور الفنية الرائعة التي يعتمها الحزن ويشوبها الألم، وإذا تأملها القارئ أو أصغى إليها السامع يجد أنها من صور النفس الحزينة الباكية، فذكرت صخراً باسمه تحزناً عليه أكثر من مائة مرة، فليس كل ذلك منطلقاً من داخل النفس، ففيه ما هو منطلق من عامل اجتماعي، أصله البعيد يتمثل في عادة النياحة[1]، تلك العادة التي يجتمع لها النساء بقصد تعزية المصاب أو المصابة، لكنهن يسعين لحث العين على طول الحزن والبكاء؛ لأن طول الحزن والبكاء في الأصل دليل على علو قدر الميت. ولأن البكاء على الميت صار طقساً تُتلى فيه قصائد النواح وأراجيزه في العصر الجاهلي، فحري به أن تختلط فيه الصور الشعرية متفاوتة بين الصادقة والقريبة من الصدق. وعلى الرغم من أن الخنساء التي ملأت الدنيا بعويلها على أهلها قد لفها الحزن واستوثق منها، فلا يمنع أن نستشف من بكائياتها ما هو صادر عن سلطة العادة لا عن إلحاح الوجدان، فتقول[2]:

أعينيَّ جودا ولا تَجمدا ... ألا تَبكِيان لصخْرِ الندى

ألا تَبكِيَان الجريء الجميع ... ألا تَبكِيان الفَتَى السيدا

فهنا خطاب صريح للعينين بأن لا تتوقف عن البكاء وإذراف الدمع، وزادت صراحته بهمزة الاستفتاح وأدوات العرض والحث، فهي تطلب من عينيها الجود في البكاء مكررة(ألا) ثلاث مرات.

---

(1) ـ انظر: علي، جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1972م، ج9/ص:150.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص: 143. الندى: السخاء.

وتنوع الشاعرة أوامرها لعينيها، فتقول[1]:

أعيَنـي هـَلاّ تَبكِيان على صخْـر ... بِدمـعٍ حثِيثٍ لا بكِـي ولا نَـزر
فَتَستَفْـرغَان الدمـْـع أو تُذْرِيانِـهِ ... على ذِي النهى والباعِ والنائل الغَمرِ
فَمـَا لَكُما عـن ذي اليميني فـابكِيا ... علَيهِ مع الباكي المسابِ مِن صبـر

هنا يتغير الطلب إلى التركيز على الاستزادة من الدمع، متجاوزاً طلب نثر الدمع إلى الزيادة. وتتابع الخنساء حوارها مع عينيها، وتلومهما وتذكر لهما أنه لا ينبغـي الجمود، وإنه لا بد من استفراغ الدمع ونثره على صاحب المكارم صخر، وأنـه لا صبر لكما أيتها العينان عن صاحب البرد اليماني، فبكيا مع الذين التحفـوا بلبـاس أسود مجتهدين في البكاء.

وفي سياق آخر تجدد لوم عينها التي سلت عن صخر فلم تدمع[2]:

يـا عين مـا لَكِ لا تَبكين تَسكابـَا ... إِذْ راب دهـر وكَان الـدهر ريابـا
فابكـي أَخَـاكِ لأيتَـامٍ وأرملَـةٍ ... وابكـي أَخـاكِ إذا جاورتِ أَجنَابـا
وابكِـي أخَاكِ لخَيلٍ كالقَطَا عصـبٍ ... فَقَـدن لما ثَـوى سيبـاً وأَنْهابـا
وابكِيـهِ للفارسِ الحامـِي حقِيقَتَـه ... وللضـريكِ إِذا مـا جـاء منْتَابـَا

في هذه الأبيات تلح الخنساء على عينها من غير ملل، وتخاطبها من غير تردد، باحثة عن الحزن أكثر من بحثه عنها، لتوازي الطلب الاجتماعي الموروث، وتنوع الشاعرة سبل الإقناع فتذكر الأيتام الذين ذهب كافلهم، والأرامل اللائي زال مغنيهن، وتذكر الوحشة بدونه عن مجاورة الأجناب، وتطلب من عينها بكاء صـخر لتركـه جماعات الخيل التي كان يغير بها، ثم تذكر للعينين أن من دواعي البكاء أن صخراً كان فارساً مغواراً، وكان يعطي صاحب الفاقة.

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص: 127. الباع: سعة الخُلق. النائل: المعطي. الغمر: العطاء الكثير.

[2] ـ المصدر نفسه، ص: 148 ـ 151. الضريك: المحتاج.

فيحلو للشاعرة أن تتباكى فتقول[1]:

فَبكـي بِعينٍ مـا يجِف سجومهـا همولٍ تـَرى آماقَها الدهـر تَدمـع

تحاور الشاعرة نفسها، وتنصحها بمداومة البكاء حتى لا تبقى العين مـن غيـر دمع، فهي لا تجف في كل لحظة مدى الدهر.

وفي موضع آخر تصور ما يصدر من الخوالج الحزينة، وما يتجاوب في طوايا الصدر من حنين وما انتهى إليه الصبر، في قولها[2]:

لا تَخَـلْ أنني لَقِيـتُ رواحـاً بعـد صخْرٍ حتى أُبِيـن نَواحـا

من ضمِـري بِلَـوعةِ الحزن حتـى نَكأ الحـزن في فُـؤَادي قَقَاحـا

لا تَخَـالي أنـي نَسِيتُ ولا بـل فـُؤادي ولو شَـرِبتُ القَراحـا

ذِكْـر صخـرٍ إذا ذَكَـرتُ نَـداه عِيـلَ صبري بِـرزئِهِ ثُم باحـا

إن فـي الصـدر أربعـاً يتَجاوبـن حنِينـاً حتـى بلَغْن المراحـا

دق عظْمي وهاض مِنـي جنَاحـي هلْك صخْـرٍ فَما أُطِيقُ براحـا

نلحظ أن سلطة العادة أجبرت الخنساء على قول الشعر الرثائي، والمساهمة فـي جلب الصورة النفسية الصادقة المعبرة عن جزعها و ذهولها، وفجيعتهـا بـصخر وضعفها أمام الموت، وفداحة الخطب، بحيث أن حياتها أمست مفقودة خاويـة مـن الراحة والسلوى والأنس والاستقرار والطمأنينة والسكينة، من بعد صـخر النـدى والشجاع. وهذه صورة من صورها التي تُصور فيها حالة الحزن المريـر والألـم الممض.

ولا شك أن الذي يتأمل حياة الخنساء يجد أن أزمتها النفسية قد بقيت على مـا هي عليه من الانفعال والتوتر فلا خفوت ولا هدوء ولا راحة ولا انبـساط، فكانـت ملتزمة بهذه العادة حتى قدمت على رسول ا - صلى ا عليه وسلم - وعلمـت

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص: 318. السجوم: الدموع السائلة. والهمول: التي لا ينقطع دمعها.

[2] ـ المصدر نفسه، ص:240،241.الرواح: وجدان السرور؛ أي الراحة. القراح: الماء العذب. الهيض: الكسر بعد الجبر.

أحكام الإسلام، وابتعدت عن النواح والغلو في الحزن والعادات والتقاليد الجاهليـة، التي كان لها تقديس في جاهليتها[1]. أما مبلغ هذه الأزمة من حـزنٍ وألـمٍ وتعـبٍ فيصورها قولها[2]:

يؤَرقُنـي التذكـر حيـن أُمسـي فَيردعنـي مـع الأحـزان نُكْسـي

وقولها[3]:

كأن عيني لِذكـراه إذا خَطَـرتْ فَيض يسِيلُ عـلى الخَدين مـدرار

تَبكي لِصخرٍ هي العبرى وقد وَلِهتْ ودونَه من جدِيدِ التـربِ أستـَار

ولما عاشت الخنساء الحزن والألم والبكاء، ولم تحاول أن تبتعد عن كل ما يـؤثر فيها، أو ما يطلق للنفس العنان بأن تنصرف إلى ما هي عليه، وجدناها تبكي وتذري الدموع أو كما هي تقول[4]:

تَبكـي خُنْاس فما تَنْفَك ما عمـَرتْ لَهـا علَيـهِ رنيـن وهـي مِفْتَـار

وهذا البيت وارد نتيجة من نتائج الانطواء على النفس والانصراف بالتفكير إلى الماضي وذكرياته، إذ يستمر البكاء وإرسال الدموع، وهي بهذا تطوي حزنين: حزناً ظاهراً يعرفه المبصر في هذا البكاء المتمثل في الدموع، وهذا الحـزن يـرد عـن طريق العادة الاجتماعية المشروعة آنذاك. وحزناً آخر صامتاً يفعل فعله في قـرارة النفس[5].

وقد أجادت في تصوير حزنها واستمرار بكائها على فقد أخيها صـخر حينمـا شبهت حالتها بحالة الناقة الثكلى التي فقدت ولدها فطاشت بالحنين؛ لأنهـا لا تملـك عقلاً يخفف من ثورتها الغريزية ولا تفكيراً يحول دون إظهار ما يخالجها من ألـم

(1) ـ انظر: القاضي، الخنساء في مرآة عصرها:ج1/ ص: 78.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص:325. النكس: هو السقوط في المرض بعد البرء منه.

(3) ـ المصدر نفسه، ص:378،379. العبرى: التي لا تجف عينُها من الدموع.

(4) ـ المصدر نفسه، ص:379. مفتار: أصابها فَتْرة؛ أي ضعف وانكسار.

(5) ـ انظر: القاضي، الخنساء في مرآة عصرها، ج1/ص:100.

وهياج، ثم قارنت بين حالة هذه الناقة وبين ما هي عليه من حزن ممض وحـسرة، وهي بذلك قد جاءت بأبلغ تصوير يمكن أن يصور به إنسان حالته، ويمكن القـول: إن هذه الصورة الواردة قيلت والشاعرة تحت سلطة العادة، فجعلت هـذا الحـزن مصدراً لها، في قولها[1]:

فَما عجـولٌ علـى بـو تُطِيفُ بِـهِ   لَهـَا حَنِينـَان إِصغـَار وإِكْبـار

تَرتـَع مـا رتَعتْ حتـى ادكـرتْ   فـإنما هِـي إِقبـالٌ وإِدبـار

لا تَسمن الدهـر في أَرضٍ وإن ربعتْ   فـإنما هـي تَحنَـان وتَسجـار

يـوماً بِأوجـد مِنـي يـوم فَارقَنـي   صخْر وللدهـر إِحـلاء وإِمـرار

في هذه الأبيات تعرض الشاعرة تشبيهاً، يتمثل في تشبيه حال ناقـة فقـدت ولدها، وما يصيبها من جزع، بحالتها من حيث أن كلتيهما في حزن شديد، فقالـت: إن حالتي كحالة هذه العجول التي فقدت ولدها وتتعجل في مجيئها وذهابهـا جزعـاً وطلباً له، فتمويها عليها يؤتى لها بدلاً من ولدها المبعد عنها ببو جلد قد حشي وأدني منها وجعلوها تطوف حوله حتى ترأمه[2].

فهـذه العجول وولدها غائـب عنها تظهر حزنها على صورتين، إحداهما ترجع الحنين في صوت خفيض، والأخـرى ترجعه في صوت عال. وإذا ما سيقت إلـى المرعـى وأخذت فيـه باحثـة عن العشب غافلة عن حزنها هنا وهناك، ثم ذكرت وجـدها على فقيدهـا طاش صوابهـا، وأخذت تجـري إلى الأمام وإلـى الخلف مقبلـة مدبرة زائغـة البصر، يرهقهـا الألم ويمضهـا الشوق إلـى ولـدها، ولا يجدي فيها غذاء وإن رتعت الدهر كله في أرض معشبة، إذ لا يكون لها هم حينئـذٍ غير تحنان وتسجار[3].

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص:381ـ 385. العجول: هي الثكول التي فارقها ولدها، وكذلك الوالهة من النساء وسميت كذلك لعجلتها في حركتها. البو: أن ينحر ولد الناقة ويؤخذ جلده فيحشى ويدني من أمـه فترأمه وتدر عليه الحليب. ترتع: ترعى. ادكرت: ذكرت.

[2] ـ انظر: الحيني، الخنساء شاعرة بني سليم، ص: 163.

[3] ـ المصدر نفسه.

فهذه العجول التي تمزقها شدة الحزن ليست أشد وجداً من الخنساء وقد فقـدت صخراً، فيا عجباً لهذا الدهر الذي يبتسم فتحلو الحياة، والذي يقسو فيـشقى المـرء بمرارتها، فربطت الشاعرة في هذه الصورة حالتها الحزينة المستمرة علـى مـوت أخيها صخر بالعجول المكلومة التي فقدت ولدها. فهذه الصورـ من وجهة نظـري ـ لا تصدر إلا عن طريق إلحاح العادات الاجتماعية القائمة في المجتمع الجـاهلي بتطويل الحزن والبكاء على موتاهم، وهذا المجتمع يقدس العادات ويجعلها في عين الاعتبار ولا يغض عنها.

وليست الخنساء وحدها في معركة المجتمع، بل صار التنادي للبكاء والحـزن، عادة اجتماعية تهرع إليها الشاعرة حتى لا تُلام بترك هذه العـادة علـى قريـب، فإهمالها يعد إهمالاً لعرفٍ دارجٍ في المجتمع الجاهلي.

3.3.2.2 ـ الدعاء بالسقيا:

الدعاء بالسقيا عادة اجتماعية في العصر الجاهلي، وهي أسلوب مـن أسـاليب الدعاء للميت بالرحمة؛ لذلك تستبد بالخنساء ذكرى أخويها، وتلح عليها ذكرياتهمـا، فيصيبها الأرق، وتنهال عليها الهموم من كل جهة، فتلتفت يمنة ويسرة ، فلا تجد من كانت تجده في الملمات، فيخفف عنها وطأة الزمن، ويحميها من ذُل السؤال، فحين لا تجدهما أمامها تقف في حالة عجزٍ وضعف لا تملك إزاء أخويها إلا الـدعاء لهمـا بالسقيا.

وقد تكون صيغة الدعاء بالسقيا عادة ضرورية بالنسبة للشاعر الجاهلي؛ لـذلك استمطروا السماء بالماء، وأرادوا من ذلك محاربة الفناء وحب البقاء وتجدد الحيـاة، إذ كان الماء عند الجاهليين غيثاً لهم[1].

فقد أرادوا لقبور موتاهم أن تبقى غضة ندية يكسوها العشب ويسقيها المـاء ـ دلالة على الحياة الدائمة ـ وأن تظل محمية من الوصول إليها، طريـة لا يتـسلط عليها ما يزيل جدتها ونضارتها[2]. وأيضاً :" قد يكون الدعاء بالسقيا لقبر المرثـي

(1) ـ انظر: جمعة، الرثاء في الجاهلية والإسلام، ص:119ـ 118.

(2) ـ المصدر نفسه، ص:119.

إشارة إلى معنى الكرم في ذات المرثي الذي كان يغيـث المحتـاجين فـي حياتـه بعطاياه وكرمه"[1]. لذلك نرى الخنساء تدعو لقبر أخويها صخر ومعاويـة بالـسقيا، في قولها[2]:

سقَى ا ُ أَرضاً أصبحتْ قَـد حوتْهما مِن المستَهلاتِ السحـاب الغَـوادِيا

:"وقد تكرر في شعر الخنساء والشعر الجاهلي عامةً الدعاء بسقيا القبـور؛ لأن الروح التي أُزهقت تعاني من العطش ... وليس الدعاء بسقيا القبور إلا لدرء العطش الذي أصاب الروح عندما سالت مع الدم على ظُبا السيوف"[3].

تمثل السقيا أفقاً اجتماعياً تنتسب إليه الخنساء، وهي كائن اجتماعي يهتم بردود أفعال المتلقين، ومما لا شك فيه أن الكلمات رهينة الحالة الشعورية، والخنساء فـي حالة حزن وهلع شديدين لفقد ذويها، لا تدرك حقيقة الموت وما بعد المصير، وهـذا الأسلوب يحرك طبقات إرادية عند المتلقين؛ لـذلك أرادت الخنـساء مـن قومهـا مشاركتها الدعاء بالسقيا لقبر الميت، مما يدفعهم للمشاركة الوجدانية تجاه الحـدث. كما أن أسلوب الدعاء بالسقيا لقبر الميت، يولد تياراً فكرياً وعاطفياً في المتلقين، مما ينتج عنه إثارة انفعالاتهم التي تدخل في تركيب العاطفة، تقول[4]:

سقَـى ا ُ قَبـرك صـوب الغَمـَامِ فـ ـروى القَلِيـب وروى الجنَينَـا

فهي في هذه البيت تدعو بالسقيا لقبر أخيها صخر؛ لأنها تريد لروحه العطـشى الاستقرار، وبخاصةً أن قومه لم يأخذوا بثأره، كما أن السقيا أمر مقرر فـي عقليـة الجاهلي.

---

(1) ـ الخطيب، الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام ، ص:196.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص:99. هذا البيت ورد بتحقيق: عبد السلام الحوفي.

(3) ـ أبو سويلم، مرثاة الخنساء الإنسانية، ص: 13ـ 14.

(4) ـ الخنساء، الديوان، ص:353. القليب: قليب معاوية من أرض بني سـليم، ومـات بـه صخر. الجنينا: وادٍ ذو أشجار كثيفة.

وتطلب في موضع آخر السقيا لقبر ضم جسد صخر، واستعاظت عن ذلك بشخصه، معمقة دلالة المعنى بالسقيا، ويبدو واضحاً في قولها[1]:

فَلا يبعدن قَبر تَضمن شَخْصه وجادتْ عليهِ كُل واكِفَةِ القَطْر

إذن الدعاء بالسقيا منفذٌ نطل منه على أعماق المشاعر الاجتماعية، كما أن الشاعر يستشعر من خلال معاني السقيا أنه ينمي تكوينه الإدراكي والشعري، من بين الأشكال اللّغوية، والعادات المتداولة. ويأتي الدعاء بالسقيا، غالباً في نهاية القصيدة، ومهما تنوعت الصيغ الدعائية فإنها :" ظلت تحمل دلالة واحدة حول أمنية الراثية في مصير طيب لأخيها"[2].

3.2 ـ المصدر الفلسفي:

ويتمثل في الموت، والمنية:

1.3.2 ـ الموت:

فجر موت أخوي الخنساء شاعريتها، وظل اللُغز المحير في حياتها، وحياة أبناء عصرها، فكوى قلبها وجعلها تتسم بديمومة الحزن؛ لذلك لم تجد سوى البكاء متنفساً لعواطفها المتفجرة ألماً وحزناً.

ومن هنا بلغت الخنساء أقصى مراتب الشهرة بلوعتها التي جالت في أعماق النفس تَجتلي الضعف الإنساني أمام الموتِ الهائل، مستسلمة حيناً، ورافضة في أكثر الأحيان، تُمجد القوة والنصر، وتبتغي الحياة فلا تجد إلا دماراً وهلاكاً وموتاً زؤاماً، وقد ملأت الدنيا بكاء ولوعة وانتحاباً، ودموعاً وعويلاً، وحفرت أشعارها حفراً في قلبِ كُل موتور حزين[3].

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 142. الواكفة: السحابة.

(2) ـ خليف، الشعر النسائي في أدبنا القديم، مكتبة غريب، القاهرة، ط1، 1991م، ص: 174.

(3) ـ انظر: أبو سويلم، مرثاة الخنساء الإنسانية، ص:8.

وقد آمنت الشاعرة بحقيقة الموت، وأقرت بسلطانه، واطمأنت لحكمه؛ لأن كـل حي صائر للبلى وكل نفس إلى وقت ومقدار، وستمضي قوافل البشرية إلى القبـور يتبعون من سبقهم إليها، ويتضح ذلك في قولها[1]:

كُـل امـْرِىءٍ سـ ـر بـِهِ أَهلُـه   سـوفَ يـُرى يوماً علَـى نَاجِيـه

وقامت الخنساء بتجسيد الموت وتشخيصه، وإبرازه في صور حسية، فالموت له وسائل وأسلحة كالصائد، وهي الحبال التي يلقيها حـول مـن أراد أن يوقعـه فـي شراكه، فلا يجد سوى صخر يستغيث به ويستجير به، وتبدو الصورة واضحة فـي قولها[2]:

كم مِـن منَادٍ دعا والليـلُ مكْتَنِـع   نَفستَ عنـْه حِبال الموتِ مكْـروبِ

وتصف الموت بأنه ماء يرد عليه الخلق جميعاً بما فيهم صخر، وكل إنسان مهما طال به الأمد، لا بد أن يشرب من كأسه الكدر، فتقول[3]:

فاليـوم أمسيتَ لا يرجوك ذُو أَمـلِ   لَما هلَكْتَ وحوض الموتِ مـورود

وهذه الصورة من صور النهاية التي آمنت بها الشاعرة، ومحاولة من محاولات إدخال الرضا إلى النفس، وإقناعها بالأمر الواقع، وتسليمها بالقدر المحدد، وقد خفف هذا الشعور من اندفاع حزنها، وحدد شدة عواطفها المتأججة، وهـي تعـاني مـن المأساة التي نزلت عليها[4]. وتبدو هذه الصورة واضحة في قولها[5]:

لا تَبعـدن فـإن المـوتَ مخْتَـرِم   كُـل الخَلائِقِ غَير الواحِـدِ الباقِـي

وأدركت الخنساء أن العمر خيوطٌ معدودة يلهثُ وراءها أملُ الإنـسان، لتظـل ممتدة إلى مالا نهاية، يفاجئه الموت الذي يجهل حقيقته ومعناه، فما هـذه العظمـة للموت، التي تقهر حتى الكهنة والفرسان، وكان تأثير الموت أشد إيلاماً على المرأة،

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 406.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 316.

(3) ـ المصدر نفسه، ص:256.

(4) ـ القيسي، الخنساء ظاهرة فنية جديدة في الشعر العربي، ص:236.

(5) ـ الخنساء، الديوان، ص: 345. لاتبعدن: أي لاتموت.

فهي بطبيعتها دافقةُ المشاعر مرهفة الإحساس، ميالةٌ للبكاء، تحتاج من يقف بجانبها ويحميها، ومن ذلك قولها[1]:

لا شَـيء يبقَى غير وجـهِ مليكنا ولستُ أرى حيا على الدهر خَالِـدا

فالصور السابقة تؤكد سيطرة فكرة الموت والفناء على عقلهـا، وتبـدو هـذه الصورة واضحة في قولها[2]:

فَبكـوا لِصخْـرٍ ولا تَعدِلُـوا سِـواه لِكُـل فتـًى مصـرع

وفي موضع آخر أدركت الخنساء أن الموت حق على كل إنـسان، ويبـدو فـي قولها[3]:

لا بد مِـن مِيتَةٍ فـي صرفِها غِيـَر والدهر في صـرفِهِ حولٌ وَأطْـوار

2.3.2 ـ المنية:

يرى خليل الرفوع أن المنية رسول آلهة الموت، فيقول :" إن مفهـوم المنيـة يختلف عن الموت، بل هي الرسول الذي يقوم بقبض الأرواح"[4].

فتعريف المنية عنده :" قدر حتمي تؤول إليها حياة البشر جميعاً ولا تردهـا أي قوة إن أُرسلت لتنفيذ مهمتها، إنها القوة المطلقة التي تجلب الموت أينمـا وجـدت، وإرسالها يكون من قوة أعظم منها لعلها قوة المعبود الذي يقـدر قـدرها ويأمرهـا بتخليص جسد العابد من الروح، فقوتها الغالبة تأخذ من مرسلها حتميتها القاهرة"[5].

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص:72.

(2) ـ المصدر نفسه، ص:349.

(3) ـ المصدر نفسه، ص:380. صرفها: تصرفها. حول: أي يتقلب بأحواله، طوراً بعد طور.

(4) ـ الرفوع، خليل عبد سالم المنية في الـشعر الجـاهلي"دراسـة فـي دلالتهـا وصـورها الاستعارية"، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، المجلد 3، العدد 3، جمادي الآخرة، 1428هـ/ تموز 2007م، ص: 130.

(5) ـ المرجع نفسه، ص: 115.

ويقول أيضا:" من السياقات الموضوعية التي وردت فيها المنية الحرب، فهـو ميدانها وفيه يكون خصومها الأبطال الأشداء الذين يفتكون بأعدائهم، وحينئذ تتربص بهم الدوائر وتقبض أرواحهم"[1]. ومن ذلك قول الخنساء[2]:

قَشَـأن المنـَايا إذْ أَصابـك ريبهـا ... لِتَغْدُ علـى الفِتْيان بعدك أو تَسـرِي

فيكشف البيت السابق عن فكرتين أولاهما: تلك الإشارة إلى أن ريب المنايا أصاب أخا الشاعرة؛ أي أن المنايا لم تواجهه مباشرة بل أصابته بريبها دون أن تدخل معه في صراع، وثانيهما: أن المنايا تعد نفسها لمواجهة الفتيان الآخرين فتغدو إلـيهم أو تسري وكأن دونهم ـ من قوتهم ـ أهوالاً، بيد أن أخاها أُخِذَ على حين غـرة دون استعداد لها، وهنا يكمن الدور الوظيفي للمنية وهو الاستعداد الدائم والحركة الدائبـة لمواجهة أولئك الرجال[3].

ثم تقول في صورة تشخيصية للمنية بعد أن شدت انتباه المتلقي لسمعها، عندما تجعل من المنايا إنساناً قادراً على الفعل، وتضفي عليها صفة الكائن الحي، القـادر على المجيء، حينما يطاعنها معاوية فتهرب منه موليـة ولحظتئـذٍ يطعنهـا فـي ظهورها، فيجري الدم غزيراً على أعجازها وأعقابها[4]. وتبدو الصورة واضحة في قولها[5]:

بِمعتَـركٍ بينَـها ضيـقٍ مجـر المنيـةِ أذْيـالَها
تُطَاعِنُهـا فَـإذا أدبـرتْ بلَلْـتَ مِـن الـدمِ أكْفَالَهـا

---

[1] ـ الرفوع، المنية في الشعر الجاهلي" دراسة في دلالتها وصورها الاستعارية"، ص: 115.

[2] ـ الخنساء، الديوان، ص: 134. ريبها: موتها وشدتُها.

[3] ـ انظر: الرفوع، المنية في الشعر الجاهلي" دراسة في دلالتها وصورها الاسـتعارية"، ص: 115.

[4] ـ المرجع نفسه، ص: 117.

[5] - الخنساء، الديوان، ص: 92. أذيالها: أسنة الرماح. الكَفَل: العجز للإنسان والدابة.

وفي موضع آخر تصف الخنساء المنية بأنها خمر يوزعها "ابـن عمـرو" فـي الحرب على الرجال الصناديد، في قولها[1]:

فـاذهب ولا تَبعـد وكـل معمـرٍ   سيـَذوق كـأس منيـّةٍ بتَنَكّـدِ

وهي تدرك أن للمنية أجلاً محدداً لا يقاوم، ولا حيلةَ لأحدٍ أن يقف أمامه، مهمـا كانت شجاعته، في قولها[2]:

وتَعلَـم أن منَايـا الرجـال   بالِغَـةٌ حِيـن تُبلَـى لَهـا

4.2 ـ المصدر الديني:

كان لاتساع بيئة الجزيرة العربية، وترامي أطرافها، واختلاف الأهواء، أثر فـي تعدد الديانات الموجودة فيها: ما بين مسيحية ويهودية ووثنية ومجوسية، وقد كـان للجوار أثر في هذا التعدد. ثم إن كثيراً من الصور الشعرية عند الجاهليين مستمد من الدين. ويرى البعض أن عظمة الشعر الجاهلي تكمن:" في أنه اسـتطاع أن يخلـق عالماً من اللُغة (العالم اليومي) ويحول تفاصيل الحياة الهامشية إلـى رمـوز غنيـة الدلالة، وتكثر رؤيته الشمولية فاعلية في تأسيس تاريخية العصر"[3].

ويعد الدين رافداً عند الشاعر العربي القديم، ينهل منه ما يعينُـه علـى رسـم الصورة التي تتوافق مع ما يعتلج في صدره من مشاعر وأحاسيس، فيتبـدئ مـن خلاله المكنون الداخلي الذي يملأ إحساس الشاعر.

عاشت الخنساء المتألمة الباكية مرحلتين بما فيها من تصورٍ وفكرٍ عقدي، وإذا أتينا لنسبر فكرها قبل الإسلام، وننظر في النفسية التي كانت تعيش بها، وكيف تعاملـت مع ما أصابها من فقدها لصخر ومعاوية، اللذين انتزعتهمـا النزعـات العـصبية والعشائرية. فنجدها قد أفرطت في الجزع عليهما، ونظمت المراثي الطـوال التـي ضاهت بها أكابر الشعراء والنقاد، ودأبت على أن تشهد سوق عكاظ كل سنةٍ علـى

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 42. هذا البيت ورد بتحقيق: عبد السلام الحوفي.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 106.

(3) ـ الجهاد، هلال، فلسفة الشعر الجاهلي، دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربـي، دار الثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2001م، ص:8.

هودج مكلل بالسواد تنشد المراثي، وتنعى أخويها القتيلين بأشعارٍ تصور بها لوعتها المحمومة، حتى أظهرت كل صور الحزن والأسى على من فقدت، وأسهبت في حزنها على صخر، وكان من معتقدات الجاهلية في الحزن حلق الرأس ولبس صدار من الشعر:" وكان المعتقد الجاهلي في الحزن أن النساء إذا أُصيب لهن كريم يحلقن رؤوسهن حزناً على الميت، ويضعن شعرهن على القبر، ويحلق بعض الجاهليين شعر الرأس كله أو بعضه ويرمونه على القبر... تعظيماً لشأن الأرباب...و قرع الصدور والرؤوس بالنعال حتى يسيل دمها"[1]. وتبدو هذه الصورة الدينية واضحة في قول الخنساء[2]:

هريقي من دموعِكِ واستَفيقي وصبراً إن أطَقْتِ ولن تُطِيقي

بِعاقبةٍ فإن الصبْر خَيْرٌ مِن النَعلين والرأس الحلِيقِ

وقد أشار أنور أبو سويلم إلى أن الجاهليين يعتقدون أن الميت - وإن دفن جسده - تبقى روحه حاضرةً معهم تتبع أخبارهم، وتتعرف إلى أحوالهم؛ لذلك كانت مناجاة الميت أمراً مقرراً في المعتقد الديني الجاهلي[3]. وتتضح هذه الصورة في قولها[4]:

فاذْهب فَلا يبعِدنْك اللهُ مِن رجلٍ دراكِ ضيمٍ وطلابٍ بأوتارِ

في موضع آخر يرى أنور أبو سويلم أن الخنساء تتبرم كثيراً من الدهر الذي يريش سِهاماً صائبة تتخطف من حانت منيتُه، على نحو ما كان الجاهليون ينسبون الموت والهلاك إلى الدهر[5]. وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك المعتقد الديني الجاهلي في قول الله تعالى:" وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموتُ ونحيا وما يهلِكُنا

---

(1) - أبو سويلم، مرثاة الخنساء الإنسانية، ص: 15.

(2) - الخنساء، الديوان، ص: 62 - 63.

(3) - انظر: أبو سويلم، مرثاة الخنساء الإنسانية، ص: 10.

(4) - الخنساء، الديوان، ص: 292.

(5) - انظر: أبو سويلم، مرثاة الخنساء الإنسانية، ص: 12.

إلا الدهر"[1]. وهذا المعتقد الديني هو ما صدرت عنه أشعار الخنساء في تصور أسباب الموت، فقالت[2]:

تَبكِي خُناس على صخرٍ وحق لَها ... إِذْ رابها الدهر إن الدهر ضرار

وتقول في موضع آخر[3]:

كُل ابن أُنْثَى بِريبِ الدهر مرجوم ... وكُل بيتٍ طَويل السمكِ مهدوم

ومن ثم عم الإسلام الجزيرة العربية، وبنو سليم شأنهم شأن غيرهم من القبائل العربية، أعلنوا ولاءهم للدين الجديد، وقدمت الخنساء على رسول ا - صلى ا عليه وسلم - مع قومها بني سليم، وأسلمت معهم، فذكروا أن رسول ا كان يستنشدها فيعجبه شعرها. وكانت تنشده، وهو يقول: "هيه يا خناس، ويومئ بيده"[4].

ومن المعروف أنها عاصرت ظهور معجزة الإسلام القرآن الكريم، تلك المعجزة الأدبية بين الإسلام وخصومة، وكذلك الأحداث الكبرى زمن الخليفتين أبي بكر وعمر رضي ا عنهما، وأنها عاشت في الإسلام فترة من الزمن، فتأثرت بالقرآن الكريم في كثير من قصائدها، وقالت في قصيدة تبدو الملامح القرآنية تغمرها بمحتواها[5]:

ضاقَتْ بِي الأرض وانقَضتْ مخارِمها ... حتى تَخاشَعتِ الأعلام والبِيد

وقائِلين تعزي عن تَذكرِهِ ... فالصبر ليس لأمر ا مردود

---

(1) ـ سورة الجاثية، آية :24.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص:379.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 123.

(4) ـ انظر: ابن الأثير، أسد الغابة في معرفة الصحابة، ج7/ص:89. وابن عبد البر، الاستيعاب في معرفة الأصحاب، ج4/ص:1827. والبغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ج1/ ص:434.

(5) ـ الخنساء، الديوان، ص: 41. وردت بتحقيق: عبد السلام الحوفي. انقضت: سقطت. مخارمها: واحدها مخرم؛ أي منقطع الأكمة.

لقد أطبق الحزن على الخنساء، ورانت على صدرها الهموم إلى حدٍ بدت لهـا الأرض تضيق والجبال تنحط، ومازال الأمر يتراءى لها على هـذا الوجـه حتـى أصبحت الجبال متخاشعة والبيد ضيقة، ويقول لها الناس وهي في هذه الحال لا بـد لك من التأسي عن ذكره بالصبر؛ لأن موت الفقيد هو من أمر ا ، ولا راد لقضائه، وهذا معنى يتنافى وما عرفت الجاهلية، فهنا طلب الاستسلام لأمـر ا ، واحتمالـه بالصبر والتجلد؛ لأنه أمر لا مرد له، وهذا يشير إليه قول ا تعـالي:" وإذا أراد ا بقوم سوءا فلا مرد له"[1].

لا شك أن تأثرها بهذا المعنى القرآني واضح لا يحتاج إلى إشـارة، هـذا مـن ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنه معنى يتنافى وما تواضع عليه أهل الجاهلية، ومـن هنا نستطيع أن نقول في اطمئنان: إن هذه القصيدة قيلت في زمن الإسلام.

وقد أقسمت با في كثيرٍ من شعرها:" والقسم دليل أكيد على قدسية المقسم به، والقسم يمثل التِجاء الإنسان إلى مصادر القُوة ليحتمي بها ويؤيـد صـلته بعالَمِهـا، وانتماءه إليها"[2].

وأقسمت الخنساء با أنها ستبكي أخويها ما عاشت أبداً، فهي ستبكي عليهما في الإسلام من النار، بخلاف ما كانت تبكي عليهما في الجاهلية بأخذ الثـأر، والعـادة السائدة عندهم آنذاك، فتقول[3]:

سأبكِيهمـا واللـه ماحـن والِـه ... ومـا أثبتَ ا ُ الجِبـالَ الـرواسِيا

وقد ترددت صورة القسم با في قولها[4]:

فـأقْسمتُ لا ينْفَكُ دمعي وعولتـي ... عليك بحـزنٍ ما دعـا داعِيـه

---

[1] ـ سورة الرعد، آية: 11.

[2] ـ أبو سويلم، انور، مظاهر الحضارة والمعتقد فـي الـشعر الجـاهلي، دار عمـار، ط1، 1410هـ/ 1991م، ص: 129.

[3] ـ الخنساء، الديوان، ص:99. هذا البيت ورد بتحقيق: عبد السلام الحوفي. الرواسِيا: الثابتة.

[4] ـ المصدر نفسه، ص:99. وأيضاً هذا البيت ورد بتحقيق: الحوفي.

فهي في هذه الأبيات التي ترثي فيها أخويها تذكر أنها أقسمت لتبقين عليهما باكية أبداً، لا تحجب الدمع والنواح حزناً عليهما، مادامت سنة الموت قائمة، ومادام ا يدعو الأرواح من الأجساد، وهو معنى إسلامي لا يمت إلى الجاهلية بصلة؛ لأن الجاهلية تعد الدهر مسؤولاً عن موت البشر، أما في الإسلام فا وحده محدد لكل فرد زمن بقائه على الأرض، فإذا ما انقضى الأجل خرجت الأرواح إلى ربها[1].

ومما سبق نخلص إلى أن الخنساء مرت بمرحلتين مهمتين في حياتها كان لها في كل مرحلة موقف عقدي في شعرها، وتعبير يعطي تصوراً لفكرٍ معين، ونفسية مختلفة. في المرحة الأولى عاشت في الجاهلية، وسط مجتمع لا يقدس إلا الحياة، ولا يؤمن بما وراءها، أو لا يوجد عنده تصور لما بعد الموت، ولا تفسير لظواهر الحياة من موتٍ وغيره. مجتمع يعيش عادات تقدس الذات، وتفخر بالنسب وتُذكر في النفوس العصبية القبلية، ويحض على الحمى القبل، فكيف نتصور شخصاً يعيش وسط هذه الظروف والمعاني، ويتشرب هذه الأفكار والكوارث، لا بل هو من ينادي ويحض عليها.

ثم في فترة من الزمن تتحول هذه المفاهيم، وتنعكس التصورات وتختل الموازين، لتبدأ نقطة التحول وبداية حياة جديدة، بفكرٍ جديدٍ، وتصوير مخالف للمألوف، ويبدأ العقل الإنساني يجد تفسيراً لكل ما هو حوله من غموض وحيرة بناء على وحي إلهي من السماء، المتمثل في القرآن الكريم وسنة نبيه الكريم.

---

(1) ـ انظر: الحيني، الخنساء شاعرة بني سليم، ص: 178 ـ 179.

الفصل الثالث

جماليات الصـورة الفنية

يزداد تأثير العمل الشعري كلما ازداد تفاعل المعنى مـع الـصياغة والتـشكيل الفني، بمعنى آخر، على قدر ما يحسن الشاعر اختيار الصورة ووضـعها ضـمن تراكيب لها دلالات مؤثرة، تكون الجملة الشعرية أكثر إيحاء فيها. وعنـدما تعتمـل الفكرة في نفس صاحبها، أو تجيش نفسه بعاطفةٍ معينة، يسعى إلى صياغتها فنيـاً، لينقلها إلى المتلقي، والمبدع الناجح يختار لفكرته من ألفاظ اللغة وتراكيبها ما يجعلها قريبة من نفس المتلقي، محركةً لمكنوناتها، أما الشاعر فيحدد الفكرة في ذهنِـهِ ثـم يرسمها شعراً بوساطة صوره الفنية من تشبيهات واستعارات وكنايـات وأسـاليب إنشائية؛ حتى يلفت انتباه المتلقي بالاشتياق والتلهف:" وراء الضوء الكاشـف الـذي أظهر لنا نفسية الشاعر على حقيقتها من خلال صـورته، ولـو فقـدت الـصورة عناصرها الجمالية تلك لفقدت هذا الضوء الكاشف، وذلك التأثير النفسي لدى كل من الشاعر والمتذوق"[1].

من هنا كان لمعاناة الخنساء الأثر الكبير في اختيار صورها وتشكيلاتها الفنيـة، حتى تزحزحت الصور عن جمودها، حين ملأتها بشحنات جديـدة، فرغـت فيهـا طاقاتها الانفعالية وأخضعتها لمطالب التشكيل القادر على حمل معاناتها، والناظر في شعر الخنساء يجدها تنتقي جماليات الصورة الموحية بالتجربة الـشعورية، والتـي تجعل المتلقي يعيش أبعاد الحالة التي عاشتها لحظة الإبداع.

ويمكننا أن نتحدث عن جماليات الصورة الفنية في شعر الخنساء، علـى النحـو الآتي:

---

(1) ـ ساعي، أحمد بسام، الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1404هـ/ 1984م، ص: 124.

1.3 ـ الصورة البلاغية:

لا شك أن هذه الصورة من أهم الجماليات التي ترسم الشعر، وأوضحها وأقربها إلى دارس الأدب بشكل عام، والدارس للصورة الفنية بشكل خاص، ومن هنا أدرج النُقاد حديثهم عن الصورة البلاغية تحت الأنماط الفنية التي تـشمل الحـديث عـن التشبيه والاستعارة والكناية بوصفها الأركان الرئيسة في بنـاء الـصور الـشعرية وتشكيلها البلاغي، وهذه الصور الثلاث أكثر دوراناً في الشعر بشكل عـام، وعنـد الخنساء بشكل خاص، وفيما يأتي عرض لهذه الصورة البلاغية:

1.1.3 ـ التشبيه:

التشبيه لغة: التمثيل، وهو مصدر مشتق من الفعل"شبه" بتضعيف البـاء، يقـال: شبهت هذا بهذا تشبيهاً؛ أي مثلته به[1].

أما التشبيه في اصطلاح البلاغيين هو: عقد علاقة مقارنة بين طرفين أو أكثـر، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، وقـد تستند هذه العلاقة إلى مشابهة حسية أو حكم ومقتضى ذهني[2].

ويعد التشبيه من أقدم صور البيان ووسائل الخيال وأقربها إلى الفهم والأذهـان، ومن أهم وسائل البيان عند العرب، ومن مقتضيات النظْم، ومن أبرز طُرق التصوير وأبين دليل على الشاعرية، ومصدر إعجاب النقاد القدامى والمحدثين على السواء[3].

يقول المبرد:" التشبيه جار كثير في كلام العرب، حتى لو قال قائل: هـو أكثـر كلامهم، لم يبعد"[4]. وقال في موضع آخر:" والتشبيه كثير وهو باب لا آخر لـه"[5]. ومرد ذلك الاهتمام، إعجابهم الكبير به؛ إذ إن التشبيه:" أعلق بالطبع، وألذ للـنفس،

---

(1) ـ انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة(شبه).

(2) ـ انظر: الجرجاني، عبد العزيز القاضي، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط2، 1951م، ص: 271. العـسكري، الـصناعتين، ص: 240. وابن رشيق، العمدة، ج1/ ص: 295. والجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 88.

(3) ـ انظر: ناصف، الصورة الأدبية، ص: 88.

(4) ـ المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج3/ ص: 93.

(5) ـ المصدر نفسه، ج3/ ص: 152.

وله نفع عظيم في باب الخطابة"[1]، وغيرها من الفنون الأدبية. وقد تعلـق الأدبـاء بالتشبيه منذ القدم تعلقاً شديداً، فأكثروا من استخدامه، وتفننوا فيه، ولا يخلـوا منـه ديوان شاعر في القديم والحديث. وعد بعض النقاد التـشبيه مقياسـاً للحكـم علـى الشعراء والمفاضلة بينهم، حتى قال القاضي الجرجاني:" وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واسـتقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب"[2].

ويمنح التشبيه النص كثافة تصويرية، وأبعاداً إيحائية تجذب اهتمام المتلقي؛ لذلك يعد تصويراً يكشف عن حقيقة الموقف الجمالي الذي عاناه الـشاعر أثنـاء عمليـة الإبداع، ويرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه، مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الطرفين على الآخر بل تربط بينهما في حالة أو صـيغة أو وضع[3].

وقد اعتمدت الخنساء على التشبيه كثيراً في تشكيل صورها الفنية، وهـو أكثـر وسائل تشكيل الصورة عندها؛ لما له مِن أثر كبير في إيضاح المعـاني والأفكـار، ونقل المشاعر والأحاسيس، وكان للبيئة التي عاشت فيها الخنساء أثر فـي التقـاط صورها، وأوضح ما يكون ذلك في هذا التصوير التشبيهي الدال على الفخر، حينما تقول[4]:

صبحتَهـم بالخَيـل تَردي كأنهـا　　جـراد زفَتْه ريح نَجـدٍ إلى البحـر

---

(1) ـ الجرجاني، ركن الدين محمد بن علي بن محمد، الإشارات والتنبيهات في علـم البلاغـة، تحقيق: عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، د.ط، 1982م، ص: 171.

(2) ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص: 33.

(3) ـ انظر: قاسم، عدنان حسين، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربيـة للنشر والتوزيع، مدينة نصر، القاهرة، ط2، 2000م، ص:53.

(4) ـ الخنساء، الديوان، ص: 139. تردي: ترجم الأرض بحوافرها. زفَتْـه: سـاقته؛ أي فـي سرعتها.

فشبهتْ خيل أخيها صخر وعشيرته بالجراد في الكثرة. وكثيراً ما تطلب الخنساء من عينها ـ ومن عشيرتها ـ البكاء على صخر وصفاته ومواقفه التي فقدت بفقـده، وخاصة وقت الحاجة إليها، فيلبس رثاؤها ثوب الافتخار، فتقول[1]:

فابكِي أخَـاكِ لأيتَامٍ أضـر بهـم ريب الزمان وكُل الضـر أغْشَانـي

وابكِـي المعمم وابن القَائِديـن إذا كـان الرماح لـديهم خَلْج أشطـان

نلحظ في هذه الأبيات المشبه حركة الرماح في طعن الصدور وجـذبها منهـا، والمشبه به حركة حبال الدلاء في إنزالها إلى البئر لاستقاء الماء وجذبها منها، ووجه الشبه الهيئة الحاصلة من الحركة السريعة المستمرة لأشياء كثيرة متقاربة. فمن هنا خدم التشبيه الحال التي طلبت فيها الخنساء من عينيها البكاء، ومظهر ذلـك وقـوع المشبه به خبراً للمشبه، وفي ذلك دلالة على قوة المشابهة بينهما، من نفاذهـا فـي صدور الفرسان بسهولة، ولو كان صخر حياً لما حدث ذلك في قومها، ولما طلبـت من عينها البكاء. وتشبيه حركة الرماح بحركة حبال الدلاء في البئر، يذكره الشاعر في مجال الفخر، والاعتزاز بالنفس.

وتظهر براعة الخنساء التصويرية حينما تصور ما يعتلج في نفسها مـن لوعـة وأسى، فقد ذاقت ألم الحرمان وحرارة الفراق[2]:

لِمـرزئَةٍ كـأن الجـوفَ مِنْهـا بعيـد النـومِ يشْعـر حـر جمـر

شبهت في هذا البيت أثر المصيبة في الجوف، بأثر الجمر فيه، في شـدة الألـم والوجع، ففي هذه الصورة التشبيهية تنظر الشاعرة إلى الظواهر الخارجية من خلال منظورها الداخلي فتلونها بلون أحاسيسها، فترى المصيبة وأثرها في الجوف، جمراً يحرق كل شيء؛ لذلك نلمح مقدرة الخنساء الفائقة في اختيار الألفاظ، ومدى ملاءمة معانيها وموازنتها لبعضها.

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 412. المعمم: المسود الذي يقلّده الناس أمورهم، ويلْجأ إليه في العوام. الخلج: الجذب والتحريك. الأشطان: واحدها شطن: هو الحبل.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 178.المرزئة: المصِيبة. يشعر: يلصق ويلزم.

ومن تشبيهات الخنساء ما ضربته لبيان هول المعركة، وخفـة خيلهـا، وقـوة فرسانها، ويتضح في قولها[1]:

وقـواد خيلٍ نحـو أُخـرى كأنهـا   سعـالٍ وعِقْبان عليهـا زبانِيـه

الضمير في كأنها يعود على الهيئة المتقدمة - أعني الخيل بقوادهـا - وأُنـث تغليباً للخيل على القائدين، والضمير العائد على غير العاقل يؤنث غالباً، وعلى ذلك: فالمشبه متعدد والمشبه به متعدد أيضاً، وبالتأمل في التشبيه نجده التشبيه الملفـوف، المحتوي بداخله على تشبيه الجمع.

فهي هنا شبهت الخيل في خفة حركتها بالسعالي، أُنثى الغول، وهو أمر وهمـي يفيد الذعر والرعب، لِما في نفسها من استبشاع صورة الغول وأُنثاه، وتشبه –أيضاً- الخيل بسرعة حركتها وقوة ملاحظتها بالعقبان، وهي في مقابل هذا تحرص علـى وصف الفرسان بما يتجاوب مع تلك الخيل، فشبهت القائدين للخيل بالزبانية في القوة والغلاظة وسرعة التصرف، والسيطرة على هذه الأشياء المتمردة وتصريفها طـوع أوامرهم، فالخنساء في هذا الحال تُصور هول الموقف وشدته وصعوبته.

وفي صورة الرمح الذي نفذ في صدر أخيها صخر من ربيعة بن ثور الأسـدي في ساحة الحرب، أخذت الشاعرة ترسم صورة هذا الرمح الحاد الذي أودى بحيـاة صخر فيما بعد، تقول[2]:

بمقَـومٍ لَدن الكُعـوبِ سِنَانُـه   ذَرِب الشبـاةِ كـقَادِمِ النسـر

أي طعنه برمحٍ مقوم مرنٍ متين، محدد السنان كجناح نسرٍ في استوائه ورهافته، ومن هذا المنطلق شبهت استواء الرمح وإرهافه بقوادم النسر .

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص:61. سعال: واحدتها سعلاة: وهي أنثى الغول. الزبانيـة: واحـدها زبنية: متمرد الجن والإنس، الشديد.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 238.المقَوم: الرمح المسوى. الكُعوب: مفرده كعب؛ وهو من القَنَـا: العقْدة بين الأُنبوبين. ذَرِب: محدد. واللدن: اللين. شَباته: حده.

وتقول في موضع آخر[1]:

ورجراجـةٍ فَوقَها بيضها عليها المضاعف زفْنا لَها
ككِرفِئَةِ الغَيثِ ذات الصبيـر تَرمي السحاب ويرمى لها

تُشبه الخنساء الكتيبة في كثرتها وحركتها وتَمخضها بالكِرفئة، وهي السحابة العظيمة التي يركب بعضها على بعض حملاً للماء.

لاشك أن الناظر في شعر الخنساء سيجد في قراءته شيئاً كثيراً يلائم ما كان في نفس الشاعرة وقت الحدث. وأرى من خلال ذلك أنها شاعرة قوية الحس، رقيقة الشعور، وأن شعرها يعرب عما في نفسها، ويعلن إلى المتلقي عن تجاربها الصادقة والقوية. وتقول في مقطوعة من محاسن شعرها، عن أخيها صخر وسجاياه، التي انعدمت بفقده، وأثر ذلك في قومها بني سليم[2]:

فَكأنما أَمَّ الزمان نُحورنَا بمدى الذبائِح

وجد الباحث محمد أبو موسى في هذا البيت:" صورة أُخرى للداهية التي كربتهم بموت صخر ترى فيها الزمان بجبروته يقصد إلى نحور بني سليم وفي يده العاتية مدى الذبائح فيطعن نحورهم طعنات موجعة مردية، ليس لهم بعدها حياة، ولا حس، الخنساء تصور إصابتهم في صخر بهذه الصورة المفزعة، والأم بشد الميم وفتحها هو القصد والتوجه. قالوا خرج القوم يؤمون البلد أي يقصدونها، والإمام متَفرع عن هذا المعنى، فإنه يتقدم القوم وهم يقصدونه. والزمان في بيت الخنساء يتجه إلى بني سليم عامداً إلى نحورهم ويطعن فيها بكل قوته وكأنه كان يحاربهم ويؤم مقاتلتهم. وقالت بمدى الذبائح فجمعت المدى ولم تقل بمدية، ليكون ذلك أدل على مبلغ مصابهم، وكأن الزمان نحرهم بكل المدى وليس بمدية واحدة. والقوم قد ذبحوا بكل

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص: 102 ـ 103. الرجراجة: الكتيبة كأنها تتحرك وتتمخض من كثرتها. المضاعف: أرادت بها الدروع المضاعف نسجها. زفنا لها: مشينا إليها باختيال. الكرفئة: السحاب الثقال. الصبير: السحاب الأبيض. يرمى لها: أي تأتيها السحابة فتنضم إليها.

[2] ـ المصدر نفسه، ص: 334. أَم: قَصد لنحورنا. والمدى: الشفار أو السكين، واحدتها شَفْرة ومدية. الذبائح: جمع ذبيحة؛ وهو ما أُعِد للذبح، ويقال: هذه شاةٌ ذَبِيح: مذبوحة.

ما ذبح به الأقوام. وترى في هذا البيت الإحساس بوقع المصيبة على نفس الخنساء متمثلاً في ذلك الوجع الأليم الذي يحسه الذبيح عندما تمزق المدى في نحره باندفاع شرس شديد. وترى في البيت أيضاً إحساس الخنساء بالضياع والثكل فبنو سليم جمال صعبة طاشت فيهم يد عاتية وأعملت في نحورهم المدى، فصاروا ذبائح"[1].

ومن الحديث السابق أرى المشبه"حال بني سليم بمقتل صخر" والمشبه به "حالهم والزمان يتسلط عليهم بعداوة" ووجه الشبه الهلاك والضياع المستمر مع استمرارية الزمان. وهذا تمثيل فريد من نوعه للداهية التي كربتهم بموت صخر، ونشعر فيه بالصدق الفني تجاه أخيها وموقفه.

وهناك صورة تشبيهية أُخرى تذكرها الشاعرة في المقطوعة نفسها، فتقول[2]:

فاليـوم نَحـن ومـن سِـوا نَـا مِثْـلُ أَسنَـان القَـوارِح

وأشار أبو موسى بأنه يكمن في هذا البيت قدر كبير من مأساة الخنساء فإنها كانت امرأة شامخة معتزة ممتلئة شعوراً بالانتماء، والفخار ببني سليم، وكان صخر هو فتى القبيلة ورجلها الذي انتزع لها المهابة انتزاعاً من تلك القبائل القوية المحيطة بها من هوازن، وأسد، وعبس، وذبيان، وفزارة، وخزاعة، وغيرها من القبائل التي تتاخم سليماً، وتجاوزها في الخريطة القديمة، التي تصف التوزيع الجغرافي لهذه القبائل، فلما مات صخر صارت قبيلتها كغيرها من القبائل، وقولها فاليوم بيان لبداية هذا الزمن الذي عاشت فيه القبيلة بدون فتاها، ونزلت بذلك عن مكانتها العزيزة وتساوت بغيرها، وهذه الفاء تشير إلى مفاجأة النزول والتهاوي إلى مستوى غيرها من القبائل[3].

ونستطيع القول إن المشبه حال بني سليم والقبائل الأخرى، والمشبه به "أسنان القوارح" ووجه الشبه المساواة في الكُل.

---

(1) ـ أبو موسى، محمد، قراءة في الأدب القديم، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 2006م، ص: 289.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص: 333. القوارح: هي التي شق نابها وطلع، وواحدتها قارحة.

(3) ـ انظر: أبو موسى، قراءة في الأدب القديم، ص: 297، 298.

ولا يغيب عن إدراك المتلقي إعجاب الخنساء الشديد بشخصية المرثي وصفاته؛ إذ يحس من خلال حديثها أنها تطلب بديلاً عز وجوده، وبطلاً ندر مثيله، وتقول في أخيها صخر[1]:

مِثْلُ الرديني لم تَنْفَد شَبيبتُه كأنه تحتَ طَي البردِ إسوار

تشبه في البيت السابق أخاها صخراً بالرديني. فقولها: لم تنفد شبيبته، جملة فعلية واقعة صفة للرديني؛ أي رمح لم يستعمل. ثم تُشبهه أيضاً "بالسوار" في هيفه[2]، ولطافة بدنه، وفي تكرار أداة التشبيه(مثل، وكأن)؛ دلالة على حرص الخنساء لإبراز مظهر أخيها حتى بعد موته، وحفاظاً على غرس ذكرياتِهِ في نفس المتلقي.

وتقول - أيضاً في أخيها صخر[3]:

نَصبتَ للقَومِ فيهِ قَصد أعينهم مِثْلَ الشهابِ وهم شَتى عبادِيد

تشبه الخنساء أخاها صخراً بالشهاب أمام أعين أصحابه، يهديهم وهم متفرقون، فهي تريد إثارة اهتمام المتلقين، وتذكيرهم بقيمة أخيها صخر. وهذا التشبيه يشكل أداة خصبة تكشف العالم الروحي للإنسان المختزن في وجدان الشاعرة. ومن الصورة التشبيه قولها في تصوير حالها[4]:

كَوني كورقَاء في أفْنَان غِيلَتِها أو صائِحٍ في فُروعِ النخْل هتافِ

في هذا التشبيه تصور الخنساء حالها بعد مقتل صخر، وتطلب من نفسها الاستمرار على تلك الحال. فتشبه حالها أولاً بحال الحمامة التي بين الشجر الكثير الملتف في الحيرة والتخبط وعدم الاهتداء.

---

(1) - الخنساء، الديوان، ص: 388. الرديني: الرمح المستقيم. وهو منسوب إلى ردينة؛ امرأة تُقَوم الرماح .

(2) - الهيف: رقة الخصر وضمور البطن.

(3) - المصدر نفسه، ص: 257. عبادِيد: متفرقون منهزمون.

(4) - المصدر نفسه، ص: 408. الورقاء: الحمامة؛ سميت بذلك لأن لونها الورقة، وهو سواد فيه غُبرة، أو سواد وبياض، كدخان الرمث. الغِيل : الشجر الكثير الملْتَف. الهتاف: الصياح.

وتشبه حالها أيضاً بحال الطائر الذي ساقته الأقدار، وأوقعته في بستان امتلأ بالنخيل فلا يستطيع الخروج منه، فصاح طلباً للنجدة أو النجاة.

ومن ذلك قولها[1]:

مـا لِلمنَايـَا تُغَادِينَا وتَطْرُقُنـَا ... كـأننَا أبـداً نُحتَـز بالفَـاسِ

في هذا التشبيه تتعجب الشاعرة من أن المنايا التي لا تفنى تتقدم إليهم بشكلٍ دائمٍ، صانعة بأهلها الأفاعيل، وتمزقهم تمزيق الفؤوس للأشجار، تأتي وتأبى أن ترحل وتحظى بخيرهم، فمن تريد اليوم وقد أصبح خيرهم رهين القبر؟!.

ولو قالت الخنساء: "كأننا شجر نحتز بالفاس" لما فهم وجه الشبه فكان قولها:" كأننا أبداً نحتز بالفاس" دالاً على الفناء الدائم والمستمر.

وتقول الخنساء في وصف السبايا[2]:

وإذا مـا البِيـض يمشِيـن معـاً ... كبنَاتِ المـاءِ في الضحل الكـدِر

جانِحـاتٍ تَحـتَ أطْـرافِ القَنَـا ... يبتَغِثْـن الشـد فـي مـخ خَـدِر

فالسبايا قد أُخِذْن وساقهن الرجال تحت السلاح، فهن في مشية ذليلة متعثرة، وأرجلهن من الخوف لا تكاد تحملهن، وكأنهن في هذا الحال بعض طيور الماء عندما تمشي في ماء كدر وغير عميق، فهي تمشي بطيئة قصيرة الخطو.

لقد كان صخر في نظر الخنساء بطلاً مغواراً يجري بين يديه ما يمتنع على غيره، تأتيه الأمور بخيرها ويشقى غيره بشرها، ومن التشبيهات التي نجدها في شعر الخنساء، ما قالته في شجاعة أخيها صخر[3]:

فَيلْقَـى صريعـاً يمـج النجيـع ... كمِرجـل طَباخَـةٍ حيـن فَـارا

إن قتيل صخر هنا يقع صريعاً ينزف الدم نزفاً مزبداً، من جرحِهِ الواسع، وكأنه مرجل طباخة قد لهبته حرارة النار حتى غلى وفار.

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 223.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 411. البيض: النساء. وبنات الماء: طير بيض يكن في الماء. الضحل: الماء القليل على وجه الأرض، ولا عمق له. جانحات: مائلات قد سِبين.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 231. النجيع: الدم الطري.

ويتضح أن الشاعرة قد اهتمت بمخزونها الحـضاري، بعـد أن التقطـت هـذه الصورة للمرجل؛ لِتُدلل بها على قوة فوران الدم من الجرح؛ وليكون ذلك تأكيداً على شجاعة أخيها صخر، وشدة بطشه وفتكه وقساوته على عدوه.

ومن ذلك قولها [1]:

وطَعنَـ ـ ـةِ خَلْـ ـسٍ تَلافَيتَهـ ـ ـا   كعـَط النساء الـ ـرداء المجوبـ ـا

فهذه الطعنة التي اختلسها صخر، وأدركها قبل أن يطعنها غيره، تشبه في سعتها الشق في رداء النساء، فهي صورة ترسم أبعاد الموقف، وتحمل المتلقي إلى الانفعال بها، والتجربة الشعرية هي التي تسوغ دوماً الربط بين الظواهر المتباعدة.

وفي موضع آخر من الصور التشبيهية، تشبه سيف أخيها صخر بأنـه أبـيض نظيف، كماء المطر الصافي، وتبدو هذه الصورة واضحة في قولها[2]:

نِطَاقُـ ـه أَبـ ـيض ذُو رونَـ ـقٍ   كالرجـع فـي المدجِنَـةِ الساريـه

ومن ذلك قولها في تشبيه صخر بالبدر في الضياء والبهاء، فتقول[3]:

يا بدر قَد كُنْتَ بدراً يستَضـاء بِـهِ   فَقَـد مضى يوم مت المجد والجـود

وكان صخر دوماً رفيعاً جواداً في زمانه؛ لذلك تأتي الخنساء بـصور الرفعـة وعلو المكانة لتذكر قومها بحسن أفعاله، فبقاء الذكر أشد وقعـاً وإيحـاء بمـروءة المرثي. فقالت: يا أخي صخر لقد كنت في شهرتك وعزك كالبدر رفيعاً في المقـام، وهادياً بصواب الرأي، وقد ذهب بفقدك العز الكبير والكرم العظيم، والسخاء الثمين؛ فمن هنا شبهت أخاها صخراً بالبدر الساطع في السماء. ووجه الشبه البهاء والضياء والرفعة والعلو.

---

(1) ـ الديوان الخنساء، ص: 266. طعنة خلس: أن يواجه الفارس الفارس، فتلك الطعنـةُ هـي طَعنة خَلْسٍ قد اخْتَلَسها من صاحبه. تلافيتها: تداركتَها. كعط النساء: كشَق النـساء. المجـوب: المشَقق.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 405. النطاق: السيف. الرجع: المطر.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 256.

وتقول في موضع آخر[1]:

أغَـر أزهر مِثْلُ البـدر صورتُـهُ صافٍ عِتِيقٌ فَما فِـي وجههِ نَـدب

فتشبه صورة صخر ـ الهيئة الكاملة له ـ بالبدر يستلزم الضياء والبهاء. فقـد مهدت الخنساء لتشبيهها بقولها: أغر؛ أي وجهه ذو غرة وهي البياض. وأزهر؛ أي أبيض ضارب إلى الحمرة عتيق البياض، وصفان له بما يتجاوب مع الغرض، ثـم تعود للوصف مرةٍ أُخرى بقولها: صافٍ عتيق فما في وجهه ندب، لا أثر له من بقية الجروح. فالتشبيه يقع بين أوصاف صخر ـ أغر أزهر، ومثل البدر صافٍ عتيـقٌ فما في وجهه ندب ـ لتنبئ عن الشعور النفسي، والتعبير الفني الصادق تجاه أخيها صخر.

وتقول في تشبيه آخر[2]:

فَمـال فـي الشـد حثِيثاً كمــا مـالَ نَضـي الرجـل الأعســر

تشبه الخنساء ميلان فرس أخيها صخر، الذي لا يستقيم لنشاطه وحيويتـه فـي جريه، بالسهم الذي يرمى ولم يحكم عمله. فجاءت الصورة الفنية مستقصية لـصفة النشاط والحركة لهذا الفرس.

إن هذه الصور التشبيهية تتفاعل عناصرها في الدلالة من أجل الكشف عن البنية الكبرى للسياقات الشعرية عند الخنساء, فهي سياقات انبثقت من غياب الآخر, فهـي صور تُبرز الموت, وترسم موقفاً نفسياً متأججاً في ذات الخنساء, ففقـدان أخويهـا وأفراد عشيرتها بالنسبة لها مأساةٌ عميقة لا تنتهي.

---

[1] ـ الخنساء، الديون، ص: 13. الندب: أثر الجرح.

[2] ـ المصدر نفسه، ص: 162. النضي: السهم الذي يرمى به، ولم يحكم عملُه. الأعسر: الذي لم يوفق في عمله.

2.1.3 ـ الاستعارة:

تحدث البلاغيون عن الاستعارة[1]، وبينوا دورها في إنهاض النص الشعري، وقدرتها على منح المعاني توسعاً، وعدولاً عن المألوف.

وقد جاء حضور الاستعارة عند الخنساء في المرتبة الثانية بعد التشبيه الذي يعد البذرة الأولى للصورة الفنية، وقد عرفت الاستعارة في البلاغة العربية بأنها:" تشبيه حذف أحد طرفيه، وحذف أحد طرفي التشبيه فيها لا يعني الاستغناء عنه، ولكنه يعني حفز خيال المتلقي لإدراكه دائماً، وفي هذا يقظة داخلية حتمية عند المتلقي كانت قد سبقتها يقظة داخلية حتمية عند المبدع، وهو يلاحق تركيب العناصر وترتيبها على نسق خاص، يظهر شيئاً ويخفي آخر، وكل هذا يعطي مجالاً للدقة والتعقيد أكثر من التشبيه"[2].

إن العملية الاستعارية تتم وفق رؤية الشاعر داخل بوتقة نفسية في مختبر حياته، تحت تأثير حرارة شعوره التي تصهر العناصر المختلفة، فتؤلف بينها في وحدة واحدة؛ لتكوين صورة جديدة مبدعة من خلقه، ليس لها شبيه في الواقع، لكن يد هذا الشاعر قد تدخلت وأعادت تشكيل هذه العناصر وفق روحه وفكره لتظهر بهيئة جديدة مختلفة. ومن هنا فإن الصورة قادرة على الكشف عن رؤية الشاعر للحياة بكل ما فيها، بل هي أكثر من ذلك: إنها تمنحه فرصة لتشكيل موجودات هذا الكون على الكيفية التي يرغب بها، حيث يغدو عالم الشعر العالم السحري الذي يحقق الشاعر أحلامه وطموحاته التي لم يتمكن من تحقيقها على أرض الواقع كما

---

(1) ـ انظر: البغدادي، نقد الشعر، ص: 2. القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 326. الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 72ـ 90. الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 60. مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العراقي، د.ط، 1403هـ/ 1983م، ج1 ص: 136.

(2) ـ الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1405هـ/ 1984م، ص: 176.

يصبح المتنفس الذي يفرغ من خلاله ما يكتبه مـن رغبـات ومـشاعر [1]، و:" إن الاستعارة هي اللغة الطبيعية للحالات المتوترة، وللإثارة؛ لأنها تمكن الإنـسان مـن التعبير عن الارتفاع في مستوى الموقف العنيف الذي يثيره"[2].

بالإضافة إلى أن الاستعارة تعد من أدوات الشاعر في تشكيل الـصورة، وقـد استخدم بعض النقاد لفظ "الاستخدام الاستعاري:" بدل الضروب المجازيـة بعامـة، ويرى البعض الآخر أن لفظ الاستعارة لو أحسن استخدامه، فإنـه يعطـي المعنـي أفضل من لفظ الصورة، وهذا ما أشار إليه مصطفي ناصف فـي كتابـه الـصورة الأدبية، بقوله:" لا يسعني إلا أن أذكر العصريين المتلهفين على تغيير الأسـماء أن لفظ الاستعارة إذا أحسن إدراكه، فقد يكون أهدى من لفظ الصورة. وأن الصورة - إذا جاز الحديث المفرد عنها - لن تستقبل بحال عن الإدراك الاستعاري"[3].

وقد عرف فريدمان الاستعارة في معنى مبسط بأنها:" صورة بلاغيـة تتـضمن مشابهة بين طرفين متشابهين، وتتميز عن التشبيه؛ لأنها تقوم بقفزة كيفية (نوعيـة) ربما من المتشابه المتناثر المعقول إلى تماثل أو اندماج بين شـيئين، ولعـل طرفـاً جديداً آخر يشارك في خصائص كل منهما. ويعد كثير من النقاد عمـل الاسـتعارة كنظام أو متقدم على المنطق العابر. إن اللغة الاستعارية هي الملح الأساسي للشعر، واللغة في حد ذاتها هي في سموها استعارية. وكثير من الكلمات كانت أساساً صوراً حية، ولو أنها توجد الآن كاستعارات ميتة فقدت قابليتها الأصلية، فمثلاً عين اليـوم وكلمات أخرى مثل: هبوط الليل، هي صور جامعة، بالإضافة إلى الألفاظ المفـردة فإن لغة الحياة اليومية تزخر بالجمل والتعبيرات التي كانت يوماً ما استعارات"[4].

---

(1) - انظر: حمادة، إلهام أحمد عبد الرحمن، الصورة الفنية في شعر الـصعاليك حتـى نهايـة العصر الأموي، رسالة دكتوراه، غير منشورة، جامعة اليرموك، الأردن، 2008م، ص: 212، 213.

(2) - لويس، الصورة الشعرية، ص: 113.

(3) - ناصف، الصورة الأدبية، ص: 5.

(4) - فريدمان، نورمان، الصورة الفنية، ترجمة: جابر عـصفور، مجلـة الأديـب العراقيـة، العدد16، د.ت، ص: 195.

وتمزج الاستعارة بين الشعور واللاشعور، ولما كـان اللاشـعور هـو مثـوى الانفعالات الإنسانية فإن الاستعارة تقوم بعملية تنشيط القوى الوجدانية بما تحمل من هذه الانفعالات، وبما تمتلك من مساعدة على استيعاب العمل الفني، ومن ثم تكـشف عن طبيعة الإنسان الحقيقية كما هي صدى اللاشعور(1).

وقد استطاعت الخنساء أن توظف الاستعارة مع عددٍ من التقنيـات التعبيريـة، توظيفاً إبداعياً صبغ لغتها ديناميكية لافتة ومدهشة، تجاوزت بها التعبيـر العـادي، لتُحلق في سماء الإبداع بلغةٍ شعرية امتلكت الواقع، واختزلت الوجود، ذات دلالات عميقة وخصبة، مما جعلها ذات قدرة فاعلية على تحريك مشاعر المتلقي، وتفاعلـه مع قصائدها. ولا شك أن الخيل دخل نطاق الاستعارة عند الخنساء باعتبارها مظهراً من مظاهر التباهي والتفاخر والتنافس، فبها نالوا الغنائم، وطلبوا ثأرهم، واتخـذوها معاقل تقيهم غارة خصومهم، فذهبت الخنساء تستعير لخفة حركتها صورة "الـسابح" في قولها(2):

يـردي بـهِ فـي نَقْعِهـا سابِـحٌ   أَجـرد كالسـرحان ثَبتُ الحِضـار

وأيضاً قولها(3):

يعـدو بِهِ سابِحٌ نَهـد مراكلُـه   إذا اكتسـى مِن سوادِ الليل جِـلبابا

فالعدو حركة سريعة على الأرض، والسباحة حركة في الماء، ولما كـان حـال الفرس في عدوه شبيهاً بحالة السابح السريع في الماء، يستعار له صـفة(الـسابح)؛ لذلك استعارت الخنساء السبح لجري الفرس، وكل هذه الاستعارات تعكـس أصـالة الفرس وعراقتها.

---

(1) ـ انظر: أبو العدوس، يوسف، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المـسيرة للنـشر والتوزيـع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص: 206.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص: 52. هذا البيت ورد بتحقيق: عبد السلام الحوفي. يردي به: يعدو به. النقع: الغبار. السابح: الفرس السريع الجري، كأنه يسبح بيديه في جريه. الأجرد: القـصير الشعر. ثبت الحِضار: مأمون في العدو من العثار.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 151. النهد: الفرس الضخم الحسن الجميل الجسم. المركلـه: هـي موضع رجلي الراكب من الفرس.

ومن البيئة نفسها، ومن عالم الحشرات راحت الخنساء تستعير الخيفانة _ الجرادة _ للفرس في قولها[1]:

تُكَفْكِـفُ فَضْـلَ سابِغَـةٍ دِلاصٍ عَلَـى خَيْفَانَـةٍ خَفِـقٍ حشَاهـا

فقد استعارت الخيفانة _ الجرادة _ للفرس بجامع الخفة والضمور والسرعة في كل منهما.

ولم تتوقف عند هذا الحد بل قامت بتجسيد الموت وتشخيصه، وإبرازه في صورٍ حسية، ولكن مع اختلاف الحال والمقام، فالموت له وسائل وأسلحة كالصائد، وهي الحبال يلفها حول من أراد أن يوقعه في شراكه، فلا يجد سوى صخر يستغيث ويستجير به، فمن ذلك قولها[2]:

كَـم مِن مُنَادٍ دعـا والليلُ مُكْتَنِـعٌ نَفسـتَ عنْه حِبال الموتِ مكْـروبِ

ترثي الخنساء في البيت السابق أخاها صخراً في ثوب من الافتخار بتعديد أوصافه الحميدة ومزاياه الفريدة، فتسأل نفسها: كم من منادٍ دعا؟ كم من مستغيث دعاك في جوف الليل؟، فاستجبت له، وفرجت عنه كربته مهما كانت، فذهبت تستعير _ على سبيل الاستعارة التصريحية _ الحِبال لأسباب الموت مع اختلافها وتنوعها، والاستعارة هنا تُبرز قدرة صخر الفائقة في الاستجابة والتنفيذ، حتى كأن أسباب الموت، وهي أمور معنوية يمسكها صخر بيده ويفك منها صاحبها.

وتصور الموت ماء يرد عليه الخلق جميعاً بما فيهم صخر، وكل إنسان مهما طال به الأمد لا بد أن يشرب من كأسِهِ الكدر. فمن ذلك قولها[3]:

فاليـوم أمسيتَ لا يرجوك ذُو أَمـلٍ لَما هلَكْتَ وحوض الموتِ مـورود

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 288. سابغة: الدرع الطويلة. الدلاص: اللينة البراقة. الخيفانة: الجرادة.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 316. مكْتَنِع: دانٍ قريب. نفست عنه: أي أَرخَيتَ عنه وفرجت عنه كُربتَه. جبال الموت: الشدائد التي أحاطت به. مكروب: مصيبة.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 256.

تستخدم الخنساء هنا الاستعارة للتعبير عن التأسي والصبر، فالموت ماء لابد من ورده، وإن طال الأمد، ولما شبهت الموت بالماء، واستعارت الثاني للأول، رمـزت إليه بشيء من لوازمه وهو"الحوض"، وفي إضافة "الحوض" إلى "المـوت" تخييـل وتجسيد لأمر الموت.

وفي قولها[1]:

كراهيـةٌ والصبـر مِنْـك سجِيـةٌ   إذا ما رحا الحرب العوان استَـدرتِ

في هذا البيت شبهت ـ على سبيل الاستعارة ـ الحرب بجسمٍ ثقيلٍ مـن شـأنه الدوران، تدور فتعرك الناس وتطحنهم، ولا تذر مـنهم شـيئاً إلا جعلتـه كـالرميم فأضافتها إلى الرحى، ثم رشحت تلك الاستعارة وقوتها باستعمال الفعل "در" لبيـان أثرها الفعال، وتدميرها المتصل، وهذه صورة مستمدة من البيئة البدوية، وقد كانت للرحى فيها، أهميةٌ ذات أثر كبير في حياتهم آنذاك.

ومن عالم الحرب أيضاً، راحت تستعير الأنياب والأظفار للحرب بجامع القـوة والشدة في كل، ويتضح في قولها[2]:

مشَـى السبنْتَى إلى هيجاء مضلِعـةٍ   لَهـَا سِـلاحان: أَنيـاب وأَظْفـَـار

شبهت الحرب بالحيوان المفترس بدليل أنها جعلت لها أنياباً وأظفاراً تفترس بها كل من يقترب منها، وقد ذهب إليها صخر الذي تشبهه بالأسد، ولما كان الأسد هـو ملك الحيوانات، فإنه إذا سيد في هذه المعركة.

ومن هذا القبيل قولها[3]:

إِنـي تَذَكرتُـه والليـلُ معتَكِـر   فَفِي فُؤَادي صـدع غَير مشعـوبِ

في هذا البيت تستعير الخنساء "الصدع" وهو الشق في الشيء الصلب كالزجـاج ـ على سبيل المثال ـ لبيان أثر الحزن القاسي في فؤادها بجامع وضـوح الأثـر. فالألم والحزن من الأمور الوجدانية، المتعلقة بالقلب تحولا إلى كسرٍ وشـقٍ بـارز،

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 196. العوان: التي كان قبلها حرب. استدرت: استحلبت الدماء.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 381. الهيجاء: الحرب. المضلَعة: الشديدة.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 315. معتَكِر: كثير الظلام. الصدع: الشق.

وتوهم بأن ذلك حقيقة في القلب حيث ذكرت قولها:(غير مشعوب)؛ أي غير ملتـئم، وهو من خصائص "المستعار منه"، وله مع ذلك إيحاء آخر هو: أن ذلـك الـصدع الكائن بالقلب - الذي هو بمعنى أثر الحزن والألم - دائم ومستمر مادامت الخنساء على وجه الأرض.

ومن استعاراتها في سياق إظهار الحزن، استعارة الدر للدموع، ويتضح ذلك في قولها[1]:

أَعيـن ألا فابكـي لصخْـرٍ بـدِرةٍ   إذا الخَيلُ مِن طُول الوجِيفِ اقْشَعرتِ

استعارتْ الخنساء في هذا البيت(الدر) من در اللبن، كثُر وغزر كالدمع. والعلة في اختبار المستعار منه هنا مسايرة سياق القصيدة، فالقصيدة بأكملها ترسم عنصراً كاملاً، وهيكلاً تاماً للناقة، وتتخذها الخنساء رمزاً لتهويل أمر الحرب، فهـي ناقـة عصباء - أبية الدر- عضوض لاقح.

واستعارت - أيضاً - في سياق إظهار الحزن، السربال لجفـن العـين، فـي قولها[2]:

ألا مـا لعينِـكِ أم مـا لَهـا   وقَـد أَخضـلَ الدمـع سِربالَهـا

استعارت الخنساء في هذا البيت "السربال" لجفن العين بجامع الـستر، فكمـا أن السربالَ ستر لما عليه، كذلك "الجفن" ستر للعين، ثم المستعار منه، يوحي بغـزارة الدمع وكثرته، فالجفن الصغير تحول سربالاً كبيراً مغطى بالدموع.

وكذلك كان للاستعارة دور كبير في إثبات كرم صخر، وإبـرازه علـى الوجـه الأكمل، ويتضح ذلك في قولها[3]:

وعـطَايـا يهزهـــا بسمـَـاحٍ   وطِمـاح لِمــن أَراد طِماحـــا

في هذا البيت تستعير"الاهتزاز" - وهو تحريك الشيء كما تهتز القناة فتـضرب وتهتز - للتوزيع أو العطاء، ثم تشتق من "الهز" بمعنى يوزع أو يعطي على سـبيل

---

(1) - الخنساء، الديوان، ص: 190. الوجيف: السير السريع الشديد. اقشعرت: ساءت حالُها.

(2) - المصدر نفسه، ص: 78. أخضل: بلل. سربالها: قميصها.

(3) - المصدر نفسه، ص: 242. طَمح: ارتفع وجمح وأَبعد .

الاستعارة التصريحة التبعية، والاستعارة تفيد أن عطاياه لا يخص بهـا أحـداً دون غيره، فهي عطايا يهزها لتقع في أي مكان شاءت، وعلى من شاءت، وجاء قولهـا: "بسماحٍ" ليبرز شيئاً قليلاً من هذا المعنى.

وهناك وجه آخر تمليه علينا النظرة الخاطفة إلى الأسلوب، وهو تشبيه "العطايـا" بشجرة مثلاً والإشارة إليها بشيء من لوازمها وهو "الاهتزاز" وقُلتُ: تمليـه علينـا النظرة الخاطفة، فليس ثمة شيء يدفعها إلى هذا التصوير، ولـيس القـصد تـشبيه عطاياه بما قلناه، وإنما القصد إلى إبراز عدم الاستئثار بهذه العطايا، بل هي شاملة لكل إنسان، وهذا لا يتأتى إلا باستعارة "الاهتزاز" للتوزيع والعطاء.

ثم تعود مرةً أخرى لذكر صفات صخر وخاصةً كرمه، لتؤكد اسـتحقاقه هـذا البكاء، ولحـث المتلقين على التفاعل معها، بتذكيرهم بعطاء صخر لهم، وتميزه في القبيلة، ثم تعود مـن جديد لتُشخصَ الهموم التي تأتيها بعد غياب صخر.

تقول الخنساء[1]:

دهتنْـي الحادِثَاتُ بِـهِ فَأمسـتْ   علـي همومهـا تَغْـدو وتَسـري
لـو أن الدهـر متخِـذٌ خَلِيـلاً   لكَـان خَليلَـه صخْر بـن عمـرِ

في هذين البيتين استعارة مكنية جديدة في النص، تدعم السياق النفسي والشعري للقصيدة، فهذه الهمـوم التي تسببت بها الحادثات الأليمة تروح وتجيء في الـصباح والليل على الخنساء، وكأنّها إنسان يدرك أفعاله، وهكذا فإنَ الخنساء تستثمر بإبداعٍ فني يتضمن استثارة المتلقين بما يلامس عمقهم اللاشعوري، وتفـاعلهم الوجـداني معها، بتواشجٍ إبداعي من مطلع القصيدة المتوتر إلى نهايتها، كما أنها تحمل شحنات عاطفيةٍ صادقـةٍ نابـعةٍ مـن صدق التجربة وحرارتها، فجاء التشخيص مهمةً في السيـاق من أجـل رسـم الأبـعاد الفنية للخواطر والأحاسيس.

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص: 189.

ثم ترسم الخنساء صورة استعارية جديدة تتعاضد مع سابقتها في تلاحـم فني لهذه الـصور الاستعارية (الجزئية) لتتشكل صورة ممتـ ـدة فـي خلايـا الـنص الـشعري كاملاً فتقول[1]:

تَلْقَـ ـ ـى عِيالُهـ ـ ـم نَوافِلُـ ـ ـه   فَتُصِيـب ذا الميسـور والعسـ ـر

فهي تشخص عطايا صخر (نَوافِلُه) من خلال الاستعارة المكنية، فهي تُشبهها بالإنسـان الحمي، وأتت بأحد لوازمه (تلقى) وحذفت المـشبه بـه، لتمـنح هـذه العـطايا دفـقـةً حركية حياتية، فهي تلتقي بعيال القوم، يفرحـون بهـا، فكلمـة تلـقى، تدل على الحميمية فيفـرح بها العيال كما يفرحون بلقاء المطر، لتصيب هذه العطايا الغني والفقير، تماماً كما المطر يصيب جميع الناس. وفي هذا تذكير لقومها بكرم صخر، وشد انتباههم إلى قيمتـه الخُلقية، التي تلامس وجدان العربي.

يزخر ديوان الخنساء بالصور الاستعارية التـي شـكلت مـع الأسـاليب الشعرية الأخرى سمات بارزة لخصائص أسلوبـية الخنساء الشعرية، مـما مـنح النصوص الشعرية رونقاً وجمالاً، امتد في النسيج الـشعري كـاملاً. ونـستنتج أن الاستعارة جاءت ممثلاً لانفعالات الخنساء، النابـعة من صميم تجربتهـا الذاتيـة، متوافقةً مع أعماق اللاشعور عندها، باثةً الحياة في النص الشعري، ومـُشكلةً البؤرة المركـزية التـي جذبـت إليها العـناصر الشعرية التي في الـنص دالـةً علـى امـتلاك الخنساء طاقـات اللغة، وهي تشـد عناصـر النص بعضها بعضاً, فـي تناغم فني يشده انتباه المتلقين، خارجةً باللفظ عن إطاره المعجمي الضيق إلى دائرة واسعة الامتداد هي معـنى المعنى، المدرك من خلال السيـاق الشـعري كاملـةً، مثيراً دهشة وإعجابهم الكامـن في لاوعيهم الشعوري.

3.1.3 ـ الكناية:

لقد استخدمت الخنساء هذا الأسلوب البياني للتعبير بشكل غير مباشـر عـن مشاعرها وعواطفها ومكنونات نفسها والأزمات والهموم التي تعيشها، وقد بـرزت

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص: 113. نَوافِلُه: عطاياه.

بشكل جلي عند الشاعرة، فوجدت فيها قدرة رمزية في الدلالة على المعنى، فتمكنت من التعبير عن أمور تتحاشى الإفصاح عنها:" فالكناية من الفنون الجميلة التي تَمس حياة الناس وأذواقهم وتطورهم الثقافي والاجتماعي، وهي تحتاج إلى حـس لغـوي مرهف، ذكي، يختار المعنى ثم يخفيه مشيراً إليه بأحد المعاني المنبثقة منه، المترتبة عليه، اللازمة له لزوماً منطقياً أو عرفياً أو ابتكارياً من صنع الفنان نفسه"[1].

وتُعد الكناية عنصراً من عناصر تشكيل الصورة الشعرية، وهي لفـظ ُأطلـق وُأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى...أو هي اللفظ الدال على معنيـين مختلفين: حقيقة ومجازا من غير واسطة لا على جهة التصريح[2]. وهـي:" عبـارة صورية، أريد بها غير ظاهر معناها، إنها وسيلة لمعنى آخر فـي عقـل الـشاعر وقلبه"[3]. وهذه الصورة(الكناية) تشير إلى التصوير المراد إشارة[4]، من بعيـد، أو توحي إليه إيماء، ولذلك أطلق عليها عبد القادر الرباعي، مع المجاز المرسل اسـم الصورة الإشارية[5].

ومن تلك الحيثية تعتمد الصورة الكنائية على إدراك عميق لسياق القصيدة ـ أو النص عامة ـ كما تتبدى الصلة بين المباشر من الدلالة وما هو مجاور لها مستجر بها، وهنا تبرز علاقة اللغة بالثقافة التي تتضمن القيم الفكرية والاجتماعية والسلوك الصادر عنها، وهذا ميسور إلى حد كبير في أذهان المعاصرين لـصاحب الـنص وانفعالاتهم، ويبدو بعيداً بعض الشيء عن الآخريـن في العصور التالية، وأصحاب

---

(1) ـ سلطان، منير، الصورة الفنية في شعر المتنبي: الكناية والتعـريض، منـشأة المعـارف، الإسكندرية، مصر، 2002م، ص: 101.

(2) ـ انظر: أبو العدوس، يوسف المجاز المرسل والكناية: الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهليـة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1998م، ص:141.

(3) ـ االرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 162.

(4) ـ انظر: عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص: 17.

(5) ـ الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 162.

الثقافات المختلفة تبعاً للغات المرتبطة بها زماناً ومكاناً[1].

وتتجلى القيمة التعبيرية للكناية في ثنائية دلالية، فنحن نتجه إلى الغرض والغاية من خلال نصٍ صريح؛ أي لسنا أمام حاجز هو الواقع، وليس مطلوباً في عملية التلقي إهمال هذا الجانب، فهو أساس في التركيب الدلالي وفي تشكيل الصورة، وإنه يغني الحالة الشعورية لدينا مثلما كانت عند الشاعر أو الكاتب، في إحساس جعله يدور هذه الدورة ويطل من أعلى، أو من أحد الأطراف ليصل إلى الزاوية المباشرة في كيان التجربة، وهنالك الحركة المركبة عندما لا تواجه الدلالة مباشرة، فالتصور يستعد لتلقي ما هو مستكن بعد خطوة أو اثنتين، وبعد ذلك يتداخل في نسيج الكناية ما تشتمل عليه الألفاظ، وما هو وراءها في الإيحاء معنى المعنى[2].

ومن الكنايات التي استخدمتها الخنساء، وأسرفت فيها، لكن بصورة عفوية غير مقصودة قولها في صخر[3]:

رفِيعَ العِمادِ طَويلُ النجادِ ساد عشِيرتَه أمردا

نجد هنا ثلاث كنايات تُمثل بنية البيت كاملاً، فالمرثي"رفيع العماد" كناية عن شرفه ومجده؛ لأن البيت الذي يكثر طروقه يكون مهيئاً أحسن تهيئة فهو بيت مرتفع واسع، باسق الأعمدة:" إذْ مِن المعلوم باللزوم الذهني أن الرجل ذا القامة القصيرة لا يتخذ حمائل طويلة لسيفه، إنما يتخذ الحمائل الطويلة من كان من الناس طويل القامة"[4]. والمرثي - أيضاً - "طويل النجاد" فحمائل سيفه ليست قصيرة، وما ذاك إلا من أجل طوله، فهي كناية عن الطول، وهو صفة محمودة عند العرب. وصخر"ساد عشيرته أمردا"، حيث أصبح سيداً مقدماً في قومه ولما تنبت لحيته، وهذه كناية عن نجابته.

---

[1] - انظر: الدايه، فايز، جماليات الأسلوب: الصور الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 1990م، ص: 143.

[2] - انظر: المرجع نفسه، ص: 141.

[3] - الخنساء، الديوان، ص: 143. العِماد: مايسند به. النجاد: حمائل السيف.

[4] - الميداني، عبد الرحمن، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، 1996م، ج2/ ص: 147.

وقالت الخنساء ـ أيضاً ـ [1]:

رفيـع العِمـادِ يفُـوقُ الرجـالَ ويجـري فَيسبِقُ سبقـاً مبينَـا

فارتفاع عماد البيت كناية عن شرف صاحبه وسيادته، ونجد الخنساء تستخدم الكناية في الرثاء، لإظهار صفات المرثي وتأكيدها، فتقول[2]:

صلْبُ النحِيزةِ وهّابٌ إذا منَعـوا وفي الحروبِ جريء الصدرِ مِهصار

قول الخنساء "صلب النحيزة" كناية عن شدته وتماسكه وجرأته؛ لأنه كان صلباً بطبعه حاداً ثابت القلب في حربِهِ على أعدائِهِ.

وترسم الشاعرة ـ أيضاً ـ صورة كنائية فريدة من نوعها تصف فيها صفات أخيها صخر، وتقول[3]:

حمالُ ألْوِيـةٍ هبّـاطُ أودِيـةٍ شهّـادُ أنديـةٍ للجيـشِ جـرّار

هنا ثلاث كنايات تمثل بنية البيت كاملاً، فصخر، "حمالُ ألويةٍ" كناية عن سيادته وتقدمه، في الجيوش التي يقودها؛ لأن لا يحمل الراية إلا من تقدم فيهم. وصخر ـ أيضاً ـ "هباطُ أودِيةٍ" كناية عن مغامراتِهِ وبلائِهِ في الحرب؛ لأنه يقطع المسافات غازياً ومحارباً أعداءه، ورداً لثأرهِ. وصخر ـ أيضاً ـ " شهاد أنديةٍ" كناية عن علو مقامِهِ وشرف مجده؛ لأنه يحضر مجالس مشورتهم ويشهدها، ويشرف عليها، ولا يتخاف عنها، فهنا تبرز جمالية الكناية في التعبير عن المعنى بشكل غير مباشر، وأشار أبو العدوس بقوله:" الكناية عند المبدعين تتميز بأنها مظهر من مظاهر البلاغة؛ لأنها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها المسألة في طيها برهان على أنها تضع المعاني في شكل المحسوسات، كالرسام الذي يلبس المعنوي ثوب المحسوس. إن التعبير في صورة المحسات يكشف عن المعاني ويوضحها،

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 351.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 380. النحِيزة: الطبيعة. المِهصار: الذي يهصر الأعناق؛ أي يدقها.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 387.

ويؤثر تأثيراً طيباً في النفس، ويحدث انفعال الإعجاب باعتباره انفعالاً تعجز اللغة العادية عن تصويره"[1].

وتصف أخاها صخراً في صورة كنائية، تقول فيها[2]:

حامِي الحقِيقَةِ محمود الخَلِيقَةِ مهدِي الطريقَةِ نَفاع وضرار

إن صخراً كان يحمي الحِمى، وهو محمود الأخلاق، واضح المسالك، قادر على النفع والضرر. وهذه كلها كناية عن السيادة والقدرة. وتظهر صفة الكرم فيه، من خلال صورة كنائية واضحة، تقول فيها[3]:

طَلْقُ اليدين بِفعل الخَير ذُو فَجرٍ ضخْم الدسِيعةِ بالخَيراتِ أَمار

وقول الخنساء:"طَلْقُ اليدين" كناية عن كرمِ أخيها صخر وجودِه، وأيضاً قولها:"ضخْم الدسيعةِ" كناية عن كرم صخر الواسع وخُلقه في إدارة هذا الكرم بطريقةٍ لا تحط من مشاعر الفقراء، ونلحظ أن أخاها صخراً على أهبة الاستعداد لتحمل كل أعباء الحياة، من أجل أن ينعم ضيفُه الذي يكرمه بحياة هانئة سعيدة.

وهكذا نجد أن:" للكناية دوراً فعالاً في استكشاف المعاني وتصويرها بأدق وأوفى تعبير، يتمثل في قوة الدلالة الوجدانية وكشفها عن الجوانب الخفية من النفس الإنسانية، أكثر من اقترانها بحركة الواقع المادي الذي لا يتطلب مزيد تأمل وقوة استيحاء؛ لذلك إن الكناية تقوم على أساس تداعي الصور"[4].

---

[1] ـ انظر: أبو العدوس، المجاز المرسل والكناية: الأبعاد المعرفية والجمالية، ص: 209.

[2] ـ الخنساء، الديوان، 392.

[3] ـ المصدر نفسه، ص: 390. الدسيعة: العطية الجزيلة. ذو فجر: أي الذي تتفجر كفّه بالعطية.

[4] ـ فالح، خليل رشيد، الصورة المجازية في شعر المتنبي، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، 1985م، ص: 107.

2.3 ـ الصورة الحسية:

الصورة الحسية: هي الصورة القائمة على إدارك الأشياء عن طريـق إحـدى الحواس، سواء كانت هذه الأشياء من الأمور المحسوسة أو الوجدانيـة[1]، ومـدار الحس قائم على خمس حواس هي: البصر، السمع، الذوق، الشم، اللمس.

إن المحسوسات تُشكل عنصراً أساسياً في رسم الصورة وتشكيلها في الـشعر العربي بشكل عام؛ لأن البيئة العربية تغلب عليها الحسية، حتى في العصر الحديث، وهي:" أساس التصوير في الشعر بعامة، والصورة الحسية أقوى، من غير شك في الدلالة على المعنى والإحساس به من الصور البرهانية العقلية التـي تهـدف إلـى الإقناع"[2].

وقد استفادت الخنساء كثيراً في بناء صورها وتشكيلها الفني بكل ما وقع عليه حسها وبصرها من جزئيات، سواء كان من بيئتها أو بيئة اُخرى، شاهدتها أو سمعت عنها، فمن هنا طافت عينها بما حولها من المبصرات المتحركة والساكنة والمضيئة والمتلونة، والتقطت أذنها كلّ ما سمعت من نبرات وأصوات، وشعرت وتلمست كل ما وقع على جسدها من حرارةٍ وبرودةٍ ونعومةٍ وخشونةٍ، ووظفت كل حواسها فـي تشكيل صورها، وإن كان اعتمادها الواضح والأكثر على حاسة البـصر والـسمع واللمس، فكثُرت الصور القائمة عليها في شعرها، وانعدمت أو كادت الصور القائمة على بقية الحواس الخمس؛ لذلك سنقتصر هنا الحـديث علـى صـورها البـصرية والسمعية واللمسية.

---

(1) ـ انظر: الحديدى، عبداللطيف محمد السيد، الصورة الفنية فـي شـوقيات حـافظ، دراسـة تنظيرية تطبيقية، دار المعرفة للطباعة والتجليد، مصر، المنصورة، ط1، 1418هـ ـ/ 1997م، ص: 228.

(2) ـ الحاوي، سعد أحمد، الصورة الفنية في شعر امرئ القيس، ومقوماتها اللغويـة والنفـسية والجمالية، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية الـسعودية، ط1، 1403هـ ـ/ 1983م، ص: 54.

1.2.3 ـ الصورة البصرية:

عرفت الصورة البصرية بأنها:" التشكيل الفني الذي يظهر الهيئات في المقـام الأول، فيظهر الأبعاد والحجوم والمساحات والألوان والحركة، وكل ما يدرك بحاسة البصر"[1].

إن حاسة البصر، هي أكثر الحواس التي تخاطبها الصورة، وأول الحواس التي تعد من قنوات الصورة، وأكثرها أهمية في تكوينها؛ لذلك اسـتطاعت الخنـساء أن تستعين بحاسة البصر في رسم صور فنية رائعة، وهي أكثر شيوعاً في شعرها؛ إذ إنها وفقت في التعامل مع هذه الحاسية فيما يخدم تصويرها، والتقطت عينها ما وقع تحت مد نظرها من حركات وألوان ومرئيات متنوعة، ولا غرابة في سيطرة حاسة البصر على الصورة؛ لأن البصر يلعب دوراً كبيراً في إحساسنا بالأشياء، وإدراكنـا لها، وهو أوسع المجالات الحسية لتلقي ما حولنا.

والخنساء بطبيعة الحال لا تخرج عن هذا، إذ تغلب الصورة البصرية على بقية الصور عندها؛ وذلك لخصوبة البيئة التي عاشت فيها وتعدد مشاهدها، إلـى جانـب حس الشاعرة المرهف، بما تقع عليه العين، وقـوة تخيلهـا القـادر علـى قـرن المتماثلات، وتشكيل علامات جديدة بين الأشياء مهما تباعدت أو اختلفت.

ومن المعروف أن الخنساء اشتهرت بالصورة المتمثلة في رثـاء أهلهـا، لمـا امتازوا به من بطولة خارقة، ولما عرف عنهم من قوة وجسارة، تفتن مـن يعـشق الإقدام والشجاعة، فأخذت تحث الخُطى فيها كأُنثى يهز مشاعرها الحزن ويـسيطر عليها ألم الحرمان من أبطال الأسرة والقبيلة، ومن هنا ارتبطت صورها البـصرية بهؤلاء الأبطال، وبما يجيش في صدرها من آلام وأحزان ـ نحوهم ـ طغت علـى لسانها وكأنها زفرات حارة تخرج من جوفها.

ومن خلال دراسة هذه الصور تبين أن الصورة البصرية عند الخنساء تنقـسم إلى أربعة أقسام: أ ـ صور بصرية متحركة. ب ـ صور بصـرية سـاكنة.ج ـ صور بصرية ملونة.د ـ صور بصرية ضوئية.

---

[1] ـ الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها و مصادرها وسماتها الفنية، ص: 203.

1.1.2.3 ـ الصورة البصرية المتحركة:

وهي كل صورة بصرية غلبت الحركة على أجزائها وتراكيبها[1]، والصورة البصرية الحركية تغلب على الصورة الحسية في شعر الخنساء، فالحركة سمة بارزة في صورها، كقولها في تصوير الدموع، حينما تطلب من عينها أن تجود بالدمع الغزير، وأن تفيض فيضاً كما تفيض الغروب الممتلئة بالماء، التي ينضح منها الماء، فتقول[2]:

ياعين جودي بالدموع المستَهلاتِ السوافِح	فَيضاً كما فَاض الغُروب المتْرعاتُ من النواضِح
إن البكَاء هو الشفَا ء مِن الجوى بين الجوانِح	

من خلال هذه الصور الشعرية المفعمة بالحركة، التي من خلالها أقبلت الخنساء ترسم صورة فيضان الدمع في مشهدٍ ماثلٍ أمام العين، نجد فيه الدموع تفيض أمامنا وتنهل إنهلال المطر، فهي دموع تسفح سفحاً وتصب صباً كالماء يندفع ليس له حاجز، فمن هنا تابعت غزارة تلك الدموع بالتصوير والتجسيم، حيث شبهت فيض الدمع بفيض الغروب الممتلئة بالماء.

وقد أشار إلى ذلك محمد أبو موسى بقوله:"وهناك وجه آخر من المعنى، وهو أن يكون المراد بالغروب جمع "غرب" بالفتح أي الراوية أعني القربة، أو الدلو وروايا نواضح؛ أي كثر فيها الماء، حتى نضح، وقولها: كما فاضت غروب المترعات من النواضح، أي كما فاضت القرب الممتلئة جداً التي ينضح منها الماء"[3].

فهذه صورة متعددة الحركة، فنحن نتابع حركات الدموع وفيضانها كالغروب الممتلئة بالماء؛ حتى تقنع المتلقي بالخسارة الفادحة التي حلت عليها، مما يؤدي إلى تفاعل أكبر مع أحزان الشاعرة.

---

(1) ـ انظر: الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص: 204.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص: 328 ـ 329.

(3) ـ أبو موسى، قراءة في الأدب القديم، ص: 269.

ولعل عاطفة المرأة الجياشة تجعلها تنتقي الألفاظ التي تحس بقدرتها على التعبير بقوة تساوي قوة عاطفتها، وهذا ما يتوافر في ألفاظ المبالغة أكثر من غيرهـا. وقـد نربط صيغ المبالغة أيضاً بالموضوع، وعمق الإحساس به؛ فالشاعرة شديدة الحزن، وصيغ المبالغة تعبر عن هذه الشدة.

ومن ذاك قولها في تصوير دمعها[1]:

يا عين جودِي بِدمعٍ مِنْكِ مسكُـوبٍ كَلُؤْلُؤٍ جـالَ في الأسمـاطِ مثْقُـوبٍ

نلحظ في البيت السابق الخنساء تشبه دمعها وتتابعه عند نزوله من عينها، باللؤلؤ عندما ينظم في خيطه، وأقبلت وهي هادئة الحركة تنادي عينها بصفة الأمر بقولها: يا عيني جودي واسكبي بسخاءٍ دمعاً غزيراً يتتابع بعضه إثر بعض كما يتتابع اللؤلؤ في خيطه ويكر الواحدة تلو الأُخرى؛ وهذا الهدوء أمهلها في التقاط الـصورة مـن البيئة وتنقيحها وتهذيبها؛ لذاك لاحظنا التصوير البصري الحركي عندها بوضوح.

وقالت في موضع آخر[2]:

وملْحمـةٍ سـوم الجـرادِ وزعتَهـا لَهـا قَيروان يستَنِد مِـن الأسـر

صبحتَهـم بالخَيـل تَـردي كأنهـا جـراد زفَتْه ريح نَجدٍ إلى البحـر

ترسم الخنساء في البيت الأول صورة بصرية حركية، ونلحـظ منهـا مـشاهد حركية، تتمثل في إقبال وإدبار الجيش في ساحة القتال حتى تغلب عليه أخوها صخر بكثرة عدده، والمعنى كم من خيل يملأ صوتها القلوب ذعراً، رددتها خائبة وتركتها مبثوثة في الصحراء لما أصاب فرسانها من فزع وشتات.

وفي البيت الثاني: ترسم صورة بصرية حركية ترتفع إلى مستوى عـالٍ مـن الجمال، حينما تقول: كنت تَهجم على الأعداءِ صباحاً بخيول تعدو ضـاربة الأرض بحوافرها، وكأنها لسرعتها جراد تسوقه ريح نجدٍ إلى البحر، فتـشبه خيـل أخيهـا وعشيرته بالجراد في الكثرة، فتظهر للمتلقي وكأنها جراد مبثوثة قد ألقته الرياح في كل مكان تجاه البحر ومثال ما ذهبنا إليه في هذه الصورة الحركية كلام عبد الرحمن

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 315.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 134، 139. يستند: ينفر.

بدوي في تعليقه على ديناميكية (سانت جون برس) الذي يتحدث عن الرياح بـشكل خاص باعتبارها مظهراً من مظاهر الحركة فيقول:" الرياح رمز على مـا يحـرك ويدور، ويصفر ويثور، ويعلو ويهبط، ويحطم ويبنـي، ويميـت ويحيـي، ويعقـم ويخصب، وبالجملة، الرياح هي الحياة نفسها بحركتها ودورانها، وسكونها وغليانها، وخصوبتها وعقمها، وفحولتها وذبولها"[1]. فالبيئة التي عاشتها الخنساء، بيئة بدويـة ألهمتها تلك الصورة البصرية الحركية.

ومن الصور البصرية المتحركة الدالة على إثبات الكرم والسخاء لصخر، والتـي اقتبستَها من البيئة التي كانت تعيش فيها، فتقول[2]:

كـأن بغَاةَ الخَيـر عِنْدك أصبحـوا   علَى نَهجٍ مِن طَافِحِ البحرِ خِضـرِمِ

رسمت الخنساء في البيت السابق صورة بصرية متحركة في مشهد واضح أمام العين، حينما تشبه بغاة الخير؛ أي طلاب المعروف، وهم الناس الوافدون إليه مـن كل مكان، بفيض البحر الكثير الماء، فهؤلاء في كثرتهم وتدفقهم إلى أخيهـا أشـبه بفيض البحر الزاخر، والتشبيه بفيض البحر ليس غريباً على الخنساء، بل أوحت به إليها شبه الجزيرة العربية التي تسكنها، فالصورة في طرفيها تعتمد علـى عناصـر ندركها، بالبصر، وهي: حركة كل من طلاب المعروف الوافدين إليه، وفيض البحر الكثير الماء(المسماه بالأمواج) هنا وهناك.

---

[1] ـ بدوي، عبدالرحمن، في الشعر الأوروبي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنـشر، بيروت، لبنان، ط2، 1980م، ص: 77.

[2] ـ الخنساء، الديوان، ص: 92. هذا البيت ورد بتحقيق: عبد السلام الحوفي. بغـاة الخيـر: طلاب المعروف. نهج: طريقة. الطافح: فيض البحر. الخضرم: كثرة الماء.

وأيضاً من المشاهد البصرية المتحركة التي تدل على كرم صخر وسخائه، تلك الصورة التي رسمتها الخنساء، وهي صورة الأيدي الممتدة إلى جفنةِ الطعام، وتبدو الصورة واضحة في قولها[1]:

يمــلأُ الجفنَـــة شَحمـــاً فتَراهـــا سدِفَـــه
وتَــرى الهـلاك شَبعــى نَخْوهـــا مزدلِفَـــه
وتَــرى الأيــدِي فِيهــا دسِمـــاتٍ غَدِقَـــه
واردات صـــادِراتٍ كقَطـــاً مختَلِفـــه
كدبـــورٍ وشَمـــالٍ فِـي حِيـاضٍ لُقِفَـــه

فهذه صور تعددت الحركة فيها دلالة على كثرة الضيفان القادمين إلى صخر، فشبهت الأيدي أثناء تناول الطعام ذهاباً وإياباً بالقطا الوارد من جهات مختلفة. وأن هذه الصورة تضفي على المعنى ظلاً آخر، وهو لهفة هؤلاء الناس على الطعام، والتي يدل عليها لفظ" الواردات، والصادرات" واضطرابهم في تناوله لشدة الحاجة إليه.

ولم تكتف بهذا، بل جاءت بما يزيد في تلك اللهفة وذلك الاضطراب، فقالت: "كدبور وشمال في حياضٍ لقفه" فقد شبهت الأيدي في امتدادها إلى الطعام وتضاربها بريحي الدبور والشمال، تتضارب في حوض متسع من الأسفل، ومن ثم تعود إليه مرة أُخرى، وفي ذلك دلالة على استمرار تقديم الطعام.

فنلاحظ سمة الحركة بارزة في صور الشاعرة، والصورة السابقة تُظهر هذا بشكل واضح من خلال كثرة الأفعال الواردة في الأبيات(يملأُ، فتراها، وترى) فهذه الأفعال التي تضج بالحركة تمنح الصورة الحياة الحيوية.

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 71 ـ 70. هذه الأبيات وردت بتحقيق: عبد السلام الحوفي. السدف: بياض الفجر. والمراد هنا بيضاء من كثرة الشحم. الهلاك: الفقراء. المزدلفة: المتقربة. غدقة: أي في نعمة واسعة. لقفة: وحدها لقف: وهو الحوض المتسع من الأسفل.

ومن الصور الحركية عند الخنساء، صورة تضارب رماح فرسانها التي تـشبه حركة حبال دلاء البئر، فتقول[1]:

فـابكِي أخَاكِ لأيتَامٍ أَضـر بهـم ريب الـزمان وكُل الضر أَغْشَاني
وابكِي المعمـم وابن القَائِديـن إذا كان الـرماح لَديهم خَلْج أَشْطَـان

وكثيراً ما تطالب الخنساء، من عينها - ومن عشيرتها- البكـاء علـى صـخر وصفاته، ومواقفه التي فُقدت بفقده، وبخاصة حين الحاجة إليها، فمن هنا وفي صورة بصرية حركية شبهت حركة الرماح في طعن الصدور وجذبها منها، بحركة حبـال الدلاء في إنزالها إلى البئر لاستقاء الماء وجذبها منهـا، واللافـت إلـى الـصورة البصرية الحركية هو الهيئة الحاصلة من الحركة السريعة المستمرة لأشياء كثيـرة متقاربة، فهذه صورة أخذت الحركة فيها دوراً بارزاً يساعد على توضـيح المعنـى وجلائه.

وتفتخر الخنساء بأخيها صخر وعشيرته، وبما كان يقابله في الحروب من الخيل الكثيرة وصنعهِ فيها، وبكثرة الخيل التي كان يعدها لحرب الأعداء، وقد اتخذت لبيان ذلك أُموراً كثيرة، فقالت[2]:

وابكِي أَخَاكِ لخَيلٍ كالقَطَـا عصـبٍ فَقَدن لما ثَـوى سيبـاً وَأَنْهابـا

شبهت الخنساء في صورة بصرية حركية خيل عشيرتها"بني سليم" بالقطـا فـي كثرتها وتجمعها وسرعتها، فتتوقف الشاعرة عند خيل بني سليم راسمة لها صـوراً بصرية، تعتمد عنصر الحركة، فالقطا طائر معروف سمي بذلك؛ لـسرعته وعـدم توقفه في مكانٍ واحدٍ، فحركته جماعية سريعة، فكأن خيل بني سليم سـريعة، مثـل طيور القطا في السرعة والتجمع؛ ولكن بعد مقتل صخر انعكس هذا الأمر تمامـاً، فأصبحت مضطربة الحركة ثقيلة راكدة، ويؤكد ذلك المعنى قولها: فَقَدن لمـا ثـوى سيباً وأنهابا.

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 412.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 150. القطا: طيور في حجم الحمام، واحدتها قطاة. عصباً: جماعات. السيب: العطايا. الأنهاب: واحدها نهب: الغنيمة.

ورسمت الخنساء قوة الجري والسرعة التي يمتاز بها فرس أخيها صخر، فهـو بطبيعة حاله سابح في عدوه، حينما تقول[1]:

يعـدو بِـهِ سابِـحٌ نَهـد مراكِلُـه ... إِذَا اكْتَسـى مِن سوادِ الليل جِلْبابـا

ونلحظ أن الخنساء استطاعت أن تُبرز للمتلقي هذه السرعة التي تُعد عنصراً من عناصر الحركة، والتي تلتقطها حاسة البصر، في وصـف وإدراك معـين لحركـة فرسه السريعة.

وفي بيان قوة الجري وسرعة الملاحقة ترسم حركة ناقة أخيها صـخر المجـذَام التي لا تمل السير في الصحراء، وبسرعة عالية، وترغب في المزيد، فتقول[2]:

قَطَعـت بِمجـذَامِ الـروحِ كأنهـا ... إذا حـل عنْها كُورها جمـلٌ صعب

وثمة صورة تمتد الحركة فيها، لكي تشد للمتلقي وتجعله يتابعها باهتمـام، تلـك الصورة التي رسمتها لامرأةٍ محزونةٍ تهرولُ باكية وراء نعش صخر، وهي تتعثـر بدمائها قائلة: ياويل أمي على فقدك يا صخر الخير، ويتضح ذلك في قولها[3]:

وقَائِلـةٍ والنعشُ يسبِـقُ خَطْوهـا ... لِتُدركه يا لَهفَ أُمـي علَى صخْـر

وترسم أيضاً صورة بصرية حركية تعتمد على عنصر الحركة السريعة، عندما تصف شجاعة صخر واستعداده دوماً للقاء الأعداء، وقد لبس دروعاً بيضاء مخططة طولياً، تشبه في نظرتها، انصباب مياه غدير الروضة، فتقول فيها[4]:

ويعتَـد لِلأعـداءِ بيضـاء نَثْـرةً ... كَمِثْـل غَدِير الروضةِ المتَصبصِبِ

لا شـك أن الحركـة تعطي الصورة بعـداً جماليـاً واسـع المـدى؛ لأن:" للنشـاط الحركي مهمـة كبـرى في التصويـر، وبخاصة التصوير الفنـي فـي

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 151.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 171. الكُور: الرحل.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 140.

(4) ـ المصدر نفسه، ص: 211. المتصبصب: الذي قد ذهب إلا أقله.

الشعر، وذلك لأن الحركة هي أهم ما يميز الصورة الشعرية عن سـائر اللوحـات الفنية"[1].

2.1.2.3 ـ الصور البصـرية الساكنة:

وهي كل صورة اعتمدت في جزئياتها على حاسة البصر، لكنهـا خلـت مـن الحركة أو أن الحركة ليست ماثلة فيها[2]، كقول الخنساء في وصف جـود وكـرم صخر[3]:

أَخُو الجودِ معروفاً لَه الجود والندى حلِيفـَان ما قَامـتْ تِعـار ويذبـلُ

من خلال هذه التجربة التي عاشتها الخنساء والمتمثلة في وصف جـود صـخر وكرمه، رسمت صورة بصرية ساكنة حين تقول: إنك يا صخر لطالبي معروفـك، كريم سخي، يلازمك الكرم والجود مادام اجبلا تِعار ويذبل؛ أي بلا نهايـة،:"حيـث أوهمت بما يشبه المنطق أن الجود وصخراً حليفان لا يفترقان ثابتان علـى حلفهمـا مدة قيام جبلين شامخين راسخين هما تِعار ويذبل"[4]. من هذه الحيثية ربطت جـود أخيها صخر وكرمه بالجبلين الساكنين اللذين لا يتحركان، والتـي كانـت الخنـساء تقطنهما أو تراهما وهي تسير في طريقها.

(1) ـ الخصيري، الصورة الفنية في الشعر الإسلامي عند المرأة العربية في العصر الحـديث، ص: 207.

(2) ـ انظر: الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص: 210.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص: 324.

(4) ـ الغنيم، شعر النساء دراسة في خيال الشاعرة العربية القديمة، ص: 205.

3.1.2.3 ـ الصور البصريـة اللونـية:

وهي كل صورة غلب اللون على جزئياتها فكان هو المراد منها[1]، وقد أخـذت الصورة البصرية اللونية حظاً وافراً عند الخنساء، وأكثر صورها البصرية اللونيـة تدور حول نضارة وجه صخر وإشراقه، والتي عبرت فيها عن جمالـه، ومواضـع وصف السلاح الذي كان يتسلح به أخواها وعشيرتها من سيوف ورماح، ومن هنا نجدها تميل إلى استعمال الألوان المناسبة مع البيئة وطبيعة الحياة البدوية، فمـصدر الولع بالألوان هو الطبيعة الغنية التي حولها، فقـد أرادت لـصورها أن تـستكمل أركانها كافة، فتقول[2]:

أبيض أبلـ ـ ـ ـ ـج وجهـ ـ ـ ـه كالشمـس فِي خَيـ ـ ـ ـر البشَـ ـ ر

ففي هذا البيت نجد أن هذه الصورة ليست سطحية، وهذا هو سبب احتوائها على قيمة جمالية فنية، فاللون الأبيض يرتبط بالراحة والسرور؛ لذلك ركزت الخنساء من خلال تجربتها الشعرية على اسمى الألوان وأجملها لوجه صـخر، فتـرى التـشبيه الرائع لوجه أخيها، والذي أشبع رغبتها الكامنة من بيان بهائه وجماله، فهو أبـيض، أبلج حسن واسع الوجه ونقي، ثم تأتي بالمشبه به (الـشمس)، لتزيـد إلـى هـذين الوصفين من أوصاف الجودة والحسن والبهاء واللمعان والظهور والاستدارة، واللون الساطع المتمثل في بياض الوجه.

وكل هذا أثبتته لوجه أخيها صخر، وأضافت إلى ذلك نعت الشمس بكونها فـي خير البشر؛ أي أحسن طلعتها، مما يزيد الوجه كمالاً وإشراقاً ولوناً لامعاً، ويمكـن القول إن اللون:" ليس زينة أو زركشة أو زخرفة وحسب، وإنما يعكس ما بعد الرؤيا

---

[1] ـ انظر: الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، ص: 216.

[2] ـ الخنساء، الديوان، ص: 49. هذا البيت ورد بتحقيق: عبد السلام الحوفي.

البصرية سواء أكان على مستوى الإبداع أم على مستوى التلقي"[1].

ومن الصور البصرية اللونية تشبيه وجوه القوم بالسواد من الضر والبلاء الذي أصابهم، حينما تقول[2]:

إذا كـانَتْ وجوه القـَومِ سـودا   كَصخـرٍ أو معاويـةَ بن عمـروِ

وترسم ـ أيضاً ـ صورة بصرية لونية تتمثل في صورة فرس أخيها صخر الذي كان يحارب به، الضخم القصير الشعر الذي يشبه الظبي المعتدل الخلق الذي يخالط لونه حمرة، حينما تقول[3]:

فَأولَـجَ السـوط إلـى حوشَـبٍ   أجـرد مِثْل الصـدعِ الأعفـَرِ

وفي صورة بصرية لونية أُخرى تصف الخنساء سيف أخيها صخر، فشبهت لون السيف بلون الملح، وإنما أرادت الشاعرة بذلك أن توضح بياض السيف الذي يستخدمه صخر في القتال وجودة معدنه، وقوة بياضه ولمعانه، والملح من المطعومات الملازمة للطبخ، والقريبة من شؤون المرأة في بيتها، وتبدو الصورة واضحة في قولها[4]:

وصـارمٍ مِثْل لَـون المِلْحِ جـرادِ   إذا تَلأم فـي زغْـفٍ مضاعفَـةٍ

---

(1) ـ الربابعة، موسى، جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، من كتاب قطوف دانية، دراسات عربية، مهداه إلى ناصر الدين الأسد، تحرير عبدالقادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997م، ص: 1396.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص: 120.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 161. أولج: أدخل. الحوشَب: الفرس المنتفخ الجنبين. الأجرد: القصير الشعر. الصدع: الظبي. الأعفر: الظبي الذي يخلط بياضه حمرة.

(4) ـ المصدر نفسه، ص: 393. اللأمة: أدوات الحرب كلها. زغف: الرمح الواسعة اللينة الطويلة السلِسة.

4.1.2.3 ـ الصور البصرية الضوئية:

وهي تلك الصورة التي تعتمد على الضوء في بنائها، وترتبط بدلالاته، فنرى في إحدى تجاربها الشعرية يتلألأ وجه الممدوح نوراً، يبدد الظلمات، ويـضيء الليـل روعة وجمالاً، حينما تقول[1]:

جهم المحيا تُضيء الليـلَ صورتُـه آباؤُه مِن طِوال السمـكِ أحـرار

وفي صورةٍ أُخرى تكمن في تصويرها للمرثي، الذي إذا فارقه الضيوف فكأنهم فارقوا شَمساً أو كوكباً في نُضرتِهِ وشُهرتِهِ ومنزلة قدره، فالشمس رمـز للإضـاءة والإشراق، والكواكب رمز للضوء الخافت الجميل؛ لذلك ركزت الخنساء علـى أن تزرع هذه الكواكب سمة للمرثي حتى لا ينسى، بل يصبح متعلقاً في أذهان المتلقين، فتقول[2]:

إذا رجــع الأبـرام عنْـه فإنـه مفَـارقُ شَمـسٍ أو مفَارقُ كَوكَـبِ

ووجهه مضيء وصافٍ مثل البدر في صفائه ونوره[3]، وأغر أبلج كأنه جبلٌ في رأسه نار[4].

ومن الصور الضوئية الأخرى الصورة التي ترثـي الخنـساء فيهـا زوجهـا مرداسا، حينما نظرت إلى وجه القمر فرأته قد كُسِفَ، وطـرأت عليـه متغيـرات، فأيقنت بأن شيئاً ما، قد حل في هذه الدنيا. وكان الحدث الذي وقع فعلاً هـو مـوت مرداس زوجها، الرجل الذي افتخرت به أمام أهلها وخاصة صخر؛ لأنه كان مـن خيرة أبناء العشيرة شهامة وجوداً وكرماً وبهاء. حينما تقول: لقد كُسِفَ البدر لموته وذهب ضوءه، فليس هذا فحسب، بل حزنت وبكت عليه ووديان شَوان وشعابه، فمن

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص: 389. جهم المحيا: كالح باسر لأعدائه. السمك: القامة.

[2] ـ المصدر نفسه، ص: 208.

[3] ـ المصدر نفسه، ص: 25. بتحقيق: عبد السلام الحوفي.

[4] ـ المصدر نفسه، ص: 386.

هنا ربطت ذهاب ضوء القمر، بذهاب زوجها مرداس إلى دار الآخرة، ويتضح ذلك في قولها(1):

فلمـا رآه البـدر أظلـم كاسفـاً أرن شـوان برقـه فمسائلـه

وفي موضع آخر كان موت معاوية فاجعاً، فمن تلك الفجيعة فقـدت الكواكـب زينتها ولمعتها لفقده، وكُسِفت الشمس حزناً عليه، ويبدو واضحاً في قولها (2):

فـزال الكواكـب مـن فقـده وجللـت الشمـس أجلالهـا

وكرم صخر على نحو ما تذكره كرم فريد من نوعه؛ لذلك رسمت في صـورة بصرية ضوئية هذا الكرم قائلةً: كان إذا أظلم الليل أوقد ناره ليهتدي بهـا الـساري ليلاً، وإذا طلع الصباح أوقد ناراً لطبخ الطعام في القدور الكبيـرة، ويتـضح فـي قولها(3):

فـإذا أضـاء وجـاش مرجلـه فلنعـم رب النـار والقـدر

وترسم الشاعرة كرم ابن أخيها كُرز بن صخر في إحدى صـورها الـضوئية، وهو أيضاً فريد من نوعه كما ذكرت لصخر، حيث تراها تصفه بأنه فتًى لأضـيافهِ الذين يقصدون منزله، مستنيرين بضوء ناره في الليالي التي تشتد فيها الظلمة والبرد والريح، فتقول(4):

فنعـم الفَتَى تَعشُو إلى ضـوءِ نارهِ كُريز بن صخْرٍ لَيلَةَ الريـح والظلَم

ونخلص في حديثنا السابق أن الصورة البصرية بحركاتها، وسكونها، وألوانهـا، وضيائها تمنح شعر الخنساء السمة الفنية البارزة والتنويع في ألفاظها، كما أنها تبث الحياة في معطيات الواقع المختلفة، وتجعل للكون والحياة خصوصية خاصة، وهـذه الخصوصية تأتي من نظرة الخنساء لهذه المعطيات.

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 248. أرن: بكاء. شوان: جبل يشُن الماء من أعلاه إلى أسـفله. البرقة: الأرض التي فيها حجارة ورمل، وحجارة وطين، وكل نونين فهو أبرق.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 109.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 111. أضاء: أوقد ناره. جاش: غَلى.

(4) ـ المصدر نفسه، ص: 199.

ومن هنا فإن كل هذه العناصر التي شكلت الصورة البصرية(الحركة، السكون، اللون، الضوء) دخلت في نسيج العمل الشعري، وأصبحت عنصراً لا ينفصل من عناصر التجربة الشعرية، هذه العناصر التي تتعاون جميعاً للوصول إلى المعاني، وبالتالي الوصول إلى عملية الكشف، والتي هي في النهاية هدف التجربة الفنية بشكلٍ عام.

2.2.3 ـ الصورة السمعيّة:

جاءت الصورة السمعية في المرتبة الثانية بعد الصورة البصرية، من حيث عدد مرات ورودها وأهميتها في شعر الخنساء؛ ولعلها أفادت مما تسمع من الأصوات في تكوين صور فنية حية آنذاك استطاعت بها أن تلفت انتباه المتلقي وتنقل له المشهد بأسلوب مؤثر.

ونلحظ أن الخنساء لا تكتفي بتصوير المشهد دون أن تُدخلَ المكون السمعي فيه، والذي وجدت فيه صدى لانفعالاتها ومشاعرها وأحاسيسها، تُوظف دِلالات مختلفة وإنجازات متعددة تبعاً لوقعه في نفس الشاعرة والذي يختلف باختلاف الحالة النفسية التي تعيشها وتسيطر عليها؛ لذلك ورد عند الشاعرة عدد من الأصوات وأصناف المسموعات نذكر منها البكاء الذي أمعنت فيه طوال حياتها، والذي اشتد بعد مقتل صخر، فتقول[1]:

فِنساؤُنا يندُبن بحـا بعد هادِئَةِ النوائِح
شُعثًا شَواحِب لا يِنين إذا ونَى لَيلُ النوائِح
يحنن بعد كرى العيو ن حنين والِهةٍ قَوامِح
لَما فَقَدن أخَا الندى والخِير والشيم الصوالِح

تمثل هذه الأبيات الحزن البالغ والأسى القاسي، الذي أصاب "بني سليم" آنذاك بفقد صخر، حتى أن نساءهم وهن بعيدات عن مواقف الحياة وتجاربها ومتاعبها

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 335ـ 338.

أحسسن بفقده، فبرزن بتلك الصورة السمعية التي فيها النساء يبكين باستمرار حتى انبحت أصواتهن، وهن يواصلن البكاء بعد الباكيات جميعاً، وفي الوقت نفسه تجدهن منفوشات الشعر غبر الوجوه، لا يفترن عن بكاء هذا الرجل الضخم الدسيعة، ولا يضعفن عنه، ولو هدأت الكلاب النابحة، ويواصلن البكاء والحنين، بعدما ينام الناس، شأن الإبل التي فقدت أولادها، فهي لا تقنع بمرعى، ولا تشرب ماء، فهي دائمة التلفت؛ لعلها ترى من فقدته مِن أولادها، وكأن الخنساء أرادت أن تسمع المتلقي في هذه الأبيات السابقة بنات جلدتها وهن مجتمعات في هذا الحشد الهائل الحزين، يبكين ويحنن ببحتهن في الليالي الهادئة، ثم تتجاوب في الآفاق أصواتهن في ترجيعات منتظمة.

وقد أشار إلى ذلك محمد أبو موسى بقوله:"والنوح بكاء المرأة واستبكاؤها أي أن تبكي المرأة بكاء حاراً عميقاً بصوت متهدج من الحزن والاحتراق، حتى يبكي من يسمعها لبكائها... لهذا يمكن أن يكون نواحاً في قول الخنساء يندبن نواحاً أي يندبن مجتمعات ويقوي هذا المعنى قولها: بعد هادية النوائح؛ وهادية النوائح هي التي تتقدمهن؛ أي تقول أولاً وتبكي وتعدد محاسن الميت، وتصف الفاجعة، ووقعها القاسي، وغير ذلك مما يثير الأشجان ويلهب الأكباد. النساء في هذا البيت مجتمعات يجللهن السواد القائم كالأغربة السود يبكين بكاء لاذعاً موجعاً تتراجع فيه الأصوات المتناوحة وتتجاوب مع صوت هادئة النوائح...يتحنَن شوقاً وولهاً في هدأة الليل، بعدما ينام الخلى، وكأنهن نوق والهة حزينة"[(1)].

إن أول ما نلمحه في هذه الصورة السمعية صورة تشبيهية فالمشبه هو: "حنين النساء" الذي عبرت عنه الخنساء بقولها:"يحنن" وما فيه من عاطفة ملتهبة، وتطريب حزين في نوناته. ثم قولها:"بعد كرى العيون" وفيه تحديد لزمن الحنين، وأنه في هجعة الليل، حيث تسكن الدنيا، وتبقى الثكلى يلفها هذا السكون الغريب الرهيب.

أما المشبه به، فهو:"حنين والهةٍ قَوامح"، فحذفت الأداة، ووصفت النوق بكونها (قوامح) و اشتد بها الوجد واشتعل في قلبها الحنين فرفعت رأسها قامحة من شدة ما

---

(1) ـ أبو موسى، قراءة في الأدب القديم، ص: 290 ـ 293.

تجد، فأضافت وصفاً حسياً ممتلئاً للنوق، وأقامتها في النفس والخيال، وقد فعل بهـا الوجد والوله غاية فعله فتصلبت أعناقها، ورفعت رؤوسها في ضيق متشنج.

ومن الصور السمعية التي ذكرتها الخنساء في سياق الكرم، قولها(1):

نِعـم الفتى كُنتَ إذ حنتْ مرفرفـةً   هوج الرياح حنِين الولـهِ الحـور

و"هوج الرياح" هي الرياح الطائشة التي تُتلف كل شيءٍ قائم على الأرض، فـلا يخرج فيها إنسان ولا تُثمر فيها أشجار، ففي هذا الجو العاصف يظهر كرم صـخر وسخاؤه، وهو كرم في وقت الشدة والحاجة إلى الشيء، ففي هذه الصورة الـسمعية تشبه حنين الرياح الطائشة المضطربة أثناء انتظارها للعواصف القوية حتى تجتمـع عندها فتصبح قوية، بحنين المرأة على ولدها المفقود في الصوت الـذي كلـه ألـم وتوجع.

لقد خدم التشبيه الغرض خدمة كاملة، فهو نعم الفتى الكريم الجـواد فـي تلـك اللحظة، وأنه لا يعبأ بهذا الحنين، ولا يمنعه من تكريم الضيف.

ومن التشبيهات السمعية التي ساقتها الخنساء في سياق الافتخار بشجاعة معاوية، وفتكه بالأعداء، قولها(2):

ونَـوحٍ بعثْـتَ كمِثْـل الإرا   خِ آنَسـتِ العِيـن أشبالهـا

هذا البيت من قصيدة كلها افتخار واعتزاز بمعاوية وصفاته، حال اشـتعال نـار الحرب، فالشاعرة تأتي على آخرها بتصوير ما تتركه المعركة في أزمـانهم مـن غنائم، فبعد الظفر والانتصار أخذ القوم في جمع السبي والغنائم، والتي منهـا تلـك النسوة اللائي خرجن من بيوتهن وكن مع رجالهن في الغزو لتـشجيعهم، واللائـي ظهرن بتلك الصورة بعد الهزيمة وخيبة فرسانهن. فمن هنا شبة "أصوات النـوائح" "بتخاور العِين"؛ لأن البقرة إذا أرادت أولادها بغمت وتخاورت لها لتأتيها فترضعها؛

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 50. هذا البيت بتحقيق: عبد السلام الحوفي. الحـور، وحـدتهن حوراء: وهي التي اشتد بياض عينها وسواد عدستها.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 101. الأراخ: أولاد البقر. واحدها إرخٌ. والعِين: البقـر. وآنـست: أبصرت.

لذلك ربطت بين صوت تلك النسوة واضطرابهن بعد الهزيمة وصوت البقر (العِين) واضطرابها إذا شعرت بالخوف على أولادها من الضياع والهلاك.

ومن وجهة نظري أن الشاعرة أجادت في التقاط هذه الصورة السمعية على أفضل ما يكون في جذب انتباه المتلقي؛ وذلك:" أثر الحالة النفسية وما يعيشه الإنسان في داخله من أحاسيس ومشاعر قوية، تملك عليه قلبه وعقله"[1]. ولعل البيئة التي كانت تعيشها الخنساء لها دور كبير في التأثير، فهذه الصورة الملتقطة كان لها أثر واضح من البيئة البدوية التي تأثرت بكائناتها الصائتة والصامتة.

وأما صوت الحمامة فقد ارتبط في أغلب الأحيان بالحزن والبكاء، فهي لا تنسى ذكر صخر طوال اليوم؛ ولكن بكاء الحمامة يزيدها شجناً وحثاً على البكاء عند سماعه، فبكاء الحمامة خيال جاهلي، ظل راسخاً في العقلية الجاهلية، دليلاً على الحزن الدائم، والوفاء الأبدي:" ومن الطبيعي أن شعر البكاء أو النواح في صوت الحمام له صوره الخاصة، وله ألفاظه الخاصة، وله صوره التي تؤكد اتجاه الحزن والبكاء في صوت الحمام، وله ألفاظه أو معجمه الخاص الذي يشكل الشاعر فيه لوحاته التي يرسمها لبكاء الحمام"[2].

إن هذه صورةٌ تفجر في أعماقنا الإحساس بالحزن والأسى، عندما نصغي لآهات الشاعرة الحزينة، وعندما تذكرها الحمامة - بسجعها على الأغصان - فلذة كبدها صخر؛ لذلك أخذ حزن الخنساء يتجدد بسماع صوت نواح الحمامة الساجعة على الأغصان، وتبدو الصورة واضحة في قولها[3]:

إنـي تُذَكرني صخـراً إذا سجعـتْ على الغُصون هتُوفٌ ذَاتُ أَطْـواقِ

---

[1] - الهليل، التكرار في شعر الخنساء، ص: 37.

[2] - أبو زيد، علي إبراهيم، الحمام في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1996م، ص:89.

[3] - الخنساء، الديوان، ص: 344. السجع: من أصوات الحمامة. الهتُوف: الصادحة بصوتٍ عالٍ. ذات أطواق: الحمامة. ومثله: أنظر الديوان، ص: 393.

وفـي صورة سمعيـة أُخرى لصوت القُمريـة، حينما ترغب الخنساء في أن تكون كهذه الورقـاء (القمريـة) أو كهذا الصائـح الذي يسكـن فـي فـروع النخـل وبين الأشجـار الملتفة، فهذه الصوائح قدوة الـشاعرة فـي البكـاء والحـزن، تُذكرهـا بأهلهـا كلمـا ناحت وصاحت، فتجعلهـا ملتفـة فـي أحزانهـا وآلامها بشكل دائم، وفـي ذلك دلالـة نفسيـة على شـدة حزنهـا وتـشاؤمهـا، فهـي تـرى الدنيـا سوداء ليـس فيها سـوى البكـاء والحـزن، ويتـضح ذلـك فـي قولها[1]:

كُـوني كَورقَاء فـي أَفْنَان غِيلَتِهـا   أو صائِحٍ في فُروعِ النخْـل هتّـَافِ

حرصت الخنساء على إبراز عنصر الصوت أثناء وصفها للمرثي، وبخاصة عند موته وفي الساعات التي تقع فيها الحادثة، فرسمت لها صوراً سمعية جميلة حملـت دلالات وأبعاداً عميقة، وعكست بعضاً من الجوانب النفسية المـؤثرة فـي حياتهـا، فتقول في رثاء زوجها مرادس[2]:

فَلَمـا رآه البـدر أَظْلَـم كاسِفـاً   أَرن شَـوان برقُـه فَمسائلُـه

رنينـاً وما يغْنِي الرنين وقَـد أَتـى   بِنَعشِـك مِن فَوقِ القُريـةِ حامِلُـه

ونراها من شدة لوعتها وحزنها على زوجها الذي وافته المنية، ترسـم للمتلقـي صورة سمعية تقول فيها: لقد بكى لموتك جبل شَوان، ولكن ما نفع البكاء عليك، وقد أصابك الموت وحمال نعشك قد جاوزوا به القرية، وهم في طريقهم لدفنك.

تظل دلالة البكاء صفة ملازمة للخنساء وتكرار كلمة"البكـاء" دليـل علـى أن الخنساء لم تشف غليلها من إثبات حزنٍ متكاملٍ، وحزنها علـى صـخر لا تكـف الدموع وحدها للتعبير عن فقدان أخ كامل الأوصاف؛ لذلك تريد أن تعيش بشكل دائمٍ في سماع صوت البكاء من نفسها أو من قومها، وعدم الانقطاع، ويتضح ذلك فـي قولها[3]:

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص: 408. غيلتها: شجرة يلتف.

[2] ـ المصدر نفسه، ص: 248ـ 249.

[3] ـ المصدر نفسه، ص: 86. الإعوال: البكاء بصوت مرتفع.

فَنَفْسي الفِداء لَه مِن فَقِيدٍ أَبَتْ أن تُزايِلَ إعوالَها

أي الفِداء لهذا الفارس (معاوية) روحي، التي لا تنفك تذكره فترفض نفسي النواح ويبقى مسموعاً صوت بكائي.

وفي موضع آخر شبهت صخراً بأنه أسد في شجاعته، تهابه الأسود في أجماتها عندما تسمع زئير صوته كل صباح، فتلازم أمكانها خوفاً منه وخضوعاً له، ويتضح ذلك في قولها[1]:

تَدِين الخَادِراتُ لَه إذا ما سمِعن زئيرَه في كُل فَجْر

وفي صورة سمعية فيها أصوات الكلاب من الجوع بعدما أصابت معاوية نوائب الدهر(الداهية)، إذ نجدها قائلةً: لقد مرت علينا بتلك النائبة التي تسبب البلاء، حتى لا تجد الكلاب ما تأكلُه، فنراها تضغي من الجوع، وترتفع أصواتها، فيخرج الحديث بأهوالها إلى الناس، فلا تعود سراً، ويتضح ذلك في قولها[2]:

بِداهِيةٍ يضغِي الكِلاب حسِيسها وتَخْرج من سِر النجِي علانِيه

وفي ما يخص عالم الحرب والحماسة، فنجد الشاعرة تستعين بحاسة السمع لتكوين صورة حسية جميلة، يكون للمكون السمعي فيها الأثر الأكبر[3].

3.2.3 ـ الصورة اللمسية:

جاءت الصورة اللمسية في شعر الخنساء في المرتبة الثالثة، فتحدثت من خلالها عن إحساسها بالعالم من حولها، اعتماداً على حاسة اللمس فأدركت الخشونة والنعومة، واصطلت بحرارة الشمس ولسعات البرد القارصة.

ومن الصورة اللمسية التي ذكرتها في سياق الفخر، والاعتزاز تشبيه الناقة بالصخرة في الصلابة حينما قالت[4]:

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص:185. تَدِين: تَطِيع. الخادر: الذي لا يبرح خِدره، والخدر: موضع الأسد. الزئير: صوت الأسد.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 58. حسِيسها: حِسها، والحِس: الصوت. الصوت. النجي: المنَاجاة.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 190 ـ197.

(4) ـ المصدر نفسه، ص: 97. الناجية: الناقة السريعة. نَقِبٍ: المتَجوبة الخف؛ أي صار فيه خروق. الخَل: الطريق. ومثله: انظر الديوان، ص: 171.

ومناجيـ ـةٍ نَقِـ ـ ـ ـبٍ خُفهـ ـ ـ ـا غَـادرتَ بالخَـ ـل أوصالُهـ ـ ـ ـا

وفي موضعٍ آخر أخذت تضطرب؛ لعلها تخفف من شدة ما تشعر وتحس به من حرارة مصورة يوماً من أيام معاوية الصعبة، ومعتمدة فيها على حاسة اللمس التـي ذكرتها في سياق الفخر والاعتزاز، حينما تقول: ورب يومٍ شديد الحرارة سافرت فيه متخذاً من رداءك ظلاً تتقي به حرها، فتقول[1]:

وهاجِـ ـرةٍ حـ ـ ـ ـرها واقـ ـ ـد جعلْـ ـ ـتَ رداءك أظْلالَهـ ـ ـ ـا

وشجاعة معاوية على نحو ما تذكره الخنساء شجاعةٌ فريـدةٌ مـن نوعهـا، يعرفها القاصي والداني، المحارب والمسالم، النساء والأطفال، وكل من كان هنـاك آنذاك، وإلى ذلك أشارت بقولها[2]:

تُطَاعِنُهـا فـ ـ ـإذا أدبـ ـ ـ ـ ـرتْ بلَلْـ ـتَ مِـن الـ ـدمِ أكفَالَهـ ـ ـا

رسمت الخنساء في هذا الافتخار ووصفت شجاعة أخيها معاوية في صـورة لمسية حينما وصفت الأكفال المبللة بالدماء، من أثر الطعان؛ إذ قالت: لقد كُنت يـا معاوية تقاتل الأعداء وهم مقبلون إليك، فإذا فروا تكون قد ألهبت أقفيتهم وأعجازهم، وبللتها بالدماء.

وتصف قوس صخر ورمحه في حربه بأنهما من خيرة الأقواس والرماح، لا تهتز لصلابتهما، ولم يتعديا الطول المعقول، ويتضح ذلك في قولها[3]:

ونَبعـ ـةٍ ذَاتِ إرنَـ ـانٍ ووأْوأَ ـةٍ ومـارن العودِ لا كـز ولا عـ ـادِ

وتارة أُخرى نجدها ترسم الليونة في رمح أخيها صخر، فهو لين وسلس يهتز إذا هزرته ويضطرب، صنع من المران المستقيم، أعده للأعداء، ولم تقف عند هذا الحد ـ أي اللين ـ بل اعتمدت الخشونة والصلابة في سيفه القاطع الصقيل، فتقول[4]:

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 94.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 93. الأكفال: جمع كَفل، وهو العجيزة.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 394. المارن: اللدن اللين. الكز: الصلب المهزة، لا يهتز إذا هز.

(4) ـ المصدر نفسه، ص: 212. المطرد: الرمح اللين الذي إذا هززتَـه اهتـز واضـطرب. صارماً: سيفاً قاطعاً. يقضِب: يقطع.

ومطرداً صم الكعـوبِ وصارمـ ـاً   حساماً متَى يعلُ الضريبـةَ يقْضِـ ـبِ

ورسمت الخنساء أيضاً في صورة لمسية شجرة السرح التي نزل بهـا أخوهـا صخر عندما كان يسير بناقته في الصحراء، وهي شجرة من النوع الفريد، ولم يسبق أن نزل تحتها أحد من قبلِهِ، فهي تمتاز برطب أوراقها، ونعومة أفنانها، وجوانبها ـ أيضاً ـ يبس، فيتضح ذلك في قولها[1]:

أَنَخْـتَ إلى مظْلُومـةٍ غَير مسكِـنٍ   جوانِبها يبس وَأَفْنَانُهـا رطْـ ـب

وذكرت الشاعرة حر المصيبة التي تختلج صدرها حينما أصابتها بمقتل فارسها، حيث تنصب عليها المصيبة كالجمر في حرارتِهِ ولهيبِهِ، فباتت تحس بها وكأنها نار تستعر في جوفِها، فتحرمها النوم، يتضح ذلك في قولها[2]:

لِمرزئَةٍ كَـ ـأن الجـ ـوفَ مِنْهـ ـا   بعيد النـومِ يشْعر حـ ـر جمـ ـر

3.3 الأساليب الإنشائية:

عرف الإنشاء في اللغة بأنه مصدر " أنشأ" وأنشأ ا   الخلق؛ أي ابتدأ خلقَهـم، وأنشأ السحاب المطر؛ أي بدأ. وأنشأ داراً؛ أي بناها، وأنشأ يفعل كذا، ويقول كـذا؛ أي ابتدأ وأقبل. وفلان ينشئ الأحاديث؛ أي يصيغها[3].

وعرف في الاصطلاح بأنه كلام لا يحتمل الصدق أو الكذب لذاته؛ لأنه لـيس لمدلول لفظه قبل النطق به واقع خارجي يطابقه أو لا يطابقه، وهذا التعريف اعتمـد عليه القدامى حينما فصلوا بين الخبر والإنشاء، فقال القزويني:" ووجه الحـصر أن الكلام إما خبر أو إنشاء؛ لأنه إما أن يكون لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه، أو لا يكون له خارج، الأول الخبر والثاني الإنشاء"[4].

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 173.المظلمة: السرحة وهي شجر كبار عظام طوال لا تُرعى.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 178. المرزئة: المصيبة

(3) ـ انظر: ابن منظور، لسان العرب، والفيروزآبادي، القاموس المحيط، (نَشَأ).

(4) ـ القزويني، جلال الدين محمد بن عبدالرحمن (739هـ)، الإيضاح فـي علـوم البلاغـة، تحقيق وتعليق لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر، مطبعـة الـسنة المحمديـة، القاهرة، ج1، (علم المعاني)/ ص: 13.

وقد أشار بدوي طبانة إلى ذلك بقوله:" وعدم احتمال الأسلوب الإنشائي للصدق والكذب إنما هو بالنظر إلى ذات الأسلوب، وبغض النظر عما يستلزمه، وإلاّ فإنـه يستلزم خبراً يحتمل الصدق والكذب. فقول القائل:"يابني تعلم" _ مثلاً_ يستلزم خبراً هو: أنا طالب منك التعلم، وقول القائل:"لا تتعلّم" يستلزم خبراً هو: أنا طالب منـك عدم التعلم .. وهكذا . ولكن ما تستلزمه الصيغة الإنشائية من الخبر ليس مقـصوداً، ولا منظوراً إليه، وإنما المقصود والمنظور إليه هو ذات الصيغة الإنشائية. وبـذلك يكون عدم احتمال الإنشاء للصدق والكذب، إنما هو بالنظر إلى ذات الإنشاء"[1].

أدركت الخنساء بحسها الفني قيمة اللفظة التي تخرج عن طريق لسانها، ودورها في أداء المعنى الذي يخرج عن طريق عقلها الفعال الذي يـصوغ شـعراً ذا فـن جمالي، كما أدركت أن تأثير اللفظة لا يكمن إلا إذا نُظمت ضمن تركيـب مـؤثر، فقامت تبحث عن متنفس لحزنها وحسرتها في الشعر، فعمدت إلى الأساليب الطلبية، يحملها فيضاً من مشاعرها الحزينة، وتعكس عبر إحاءاتها الفنية عميق تجربتها في رثاء الأبطال الذين تخطفهم الموت من منزلها، وألقى بهم في قبورٍ مظلمـة، وفـي صحراء قاحلة، فترددت أساليب الإنشاء الطلبية على لسانها في كثيرٍ من شـعرها، وهذه الظاهرة بالفعل كانت لافتة للنظر؛ لذلك قدمت لها فقرة من فقرات بحثي هذا، وهي:

1.3.3 ـ الأمـــر:

إن أسلوب الأمر هو أكثر الأساليب الإنشائية الطلبية ـ حسب اطلاعي ـ فـي شعر الخنساء، ولعلها أكثرت من هذا الأسلوب لشعورها بالضعف أمام الموت القاهر الباهت، والتي لا تستطع رده عن أهلها، وكذلك فإن طبيعة الموضوع تجلـب هـذا الأمر بكثير، فالرثاء:" حزن وبكاء ولوعة وتفجع؛ لذلك كان طبيعياً أن يكثر في هذا الشعر الحديثُ عن العين، والدموع وغزارتهـا، وحرقـة العين، وإيبائها الغموض والنوم"[2]، ودعوة الآخرين للمشاركة فـي البكاء والنواح على الأمـوات والـسهر

---

[1] ـ طبانة، بدوي، معجم البلاغة العربية، دار المنارة، ودار الرفاعي للنـشر والتوزيـع، الريـاض، المملكة العربية السعودية، ط3، 1988م، ص: 665.

[2] ـ الجبوري، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، ص:334.

طوال الليل؛ لذلك نرى الإلحاح العاطفي من خلال هذا التكرار للأمر بالبكاء، مما يؤكد دوام شعور الشاعرةَ بعظم المصيبة، فتأمر عينها ببكاء متواصلاً؛ ولعلها تجد في هذا الفعل الطلبي راحةً نفسيةً تخفف من أحزانها، ويتضح ذلك في قولها:[1]

فابكي أخَاكِ لأيتَام وأرملَةٍ وابكي أخاكِ إذا جاورتِ أجنَابا

بينما نجدها في أبيات أُخرى تأمر عينَها بالبكاء على أخيها صخر وفيها تكتفي بفعل أمر واحد، عندما تقول:[2]

وأبكي لِصخرٍ إذا نَاحتْ مطوقةٌ حمامةٌ شَجوها ورقَاء بالوادِي

وفي موضع آخر تأمر عينها من شدة لوعتها وحزنها بالبكاء، قائلةً: فابكي أخاك لنعمه وفضله علينا، عندما كان رجال السياسة لا يحافظون على المجد، والسيرة الحميدة، ويتضح ذلك في قولها[3]:

فَبكي أخَاكِ لِآلآئِهِ إذا المجد ضيعه السائِسونَا

من خلال هذه الأبيات السابقة يبدو أن بكاء الخنساء لصخر قد تحول إلى بكاء مستمر ومتواصل مستديم، لا تهيجه ذكر صخر فحسب، ولا صوت أو نواح الحمامة المطوقة، بل هي في صورة متهيجة أبداً هاملة وحافلة بالدمع، وهيهات أن تنضب أو تجف؛ لذلك أكثرت الشاعرة في الأمر بالبكاء باستخدام الألفاظ المترادفة، ومن هذه الألفاظ لفظة انهمري، وفيضي وجودي، حينما تقول:[4]

ألاَ يا عين فانْهمِري بغَزر وفيضي عبرةً مِن غَير نَزر

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص:150. الأجناب: واحدها جنُب: وهم الغُرباء.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 393. ومثله انظر: الديوان، ص:329.

(3) - المصدر نفسه، ص: 353. لآلآئه: أي لغَنائه وبلآئِهِ ومجدِهِ. ضيعه السائسون: أي المحربون الذين قد عرفوا المجد وساسوه، وقد ضيعوه؛ لأنه يصلُح بالعطاءِ والشدة والغناء. فهذه سياسة المجدِ.

(4) ـ المصدر نفسه ص: 177. فيضي: صبي ولا تُقَللي الانهمار. العبرة: الدمعة. النزر: من مصدر نَزر؛ أي قَل.

وأيضاً نجدها تأمر عينها بالبكاء، حينما تلفظ بكلمة جودي، ويتضح ذلك في قولها[1]:

عين جودي بدموع منْهمِر وابكِيا صخْراً بكاء غَير سِر

لا تكتفي الخنساء بفعل الأمر الذي تطلب به البكاء، بل تعززه بألفاظ أُخرى دالة على البكاء بدرجات مختلفة؛ لذلك نجد عند الخنساء اقتران لفظة:" العين بالفعل جودي الذي ظل ملازماً لها ملازمة اقتران وتوافق، وهو يأخذ شكل الأمر في الخطاب مطلقاً؛ لارتباط طبيعة الصيغة بالعين، وكأن الاستجابة لا تتم إلا عن هذا الطريق الذي استخدمته. ولا بد أن تجود العين بالدموع وهي ما تريده الشاعرة، وقد أصبحت هذه الصياغة عبارة متصلة في مقدمات قصائدها، وأسلوباً متميزاً من أساليب رثائها"[2]. وربما يكون اختيار هذا الفعل للدلالة على أن المرثي جواد كريم.

استخدمت الشاعرة الفعلين(فيضي) و(انهمري) في تجاربها الشعرية، ولم تقل أبكي؛ لأنها لا تطلب من عينها البكاء، فهي باكية، وإنما تطلب من عينها الإفراط في الدمع، والانهماك فيه، ليكون هذا الانهماك، وهذا الإفراط شفاء لحر قلبها، والدليل على ذلك قولها[3]:

إِن البكَاء هو الشفا ء مِن الجوى بين الجوانِح

وقد تكررت هذه الكلمات بشكلٍ ملحوظ في شعرها؛ ولعل الدافع لتكرار الأمر هو التوكيد؛ فالشاعرة تؤكد هذه الفكرة بكل ما أُوتيت من طاقات تعبيرية، استجابة لأحاسيس، ومشاعر حزينة آسية، انطمرت في حشاياها فظلت ناراً متقدة لا يطفأ أوارها، ومن هنا تبرز عناية الخنساء الشديدة بالمعاني، وهذا جانب يكشف من جهة أُخرى عن سمات شعرها الفنية، وما كانت تستخدمه من طرق فنية في الألفاظ والأساليب الإنشائية[4].

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 410. المنهمر: السائل. ومثله انظر: الديوان، ص:328ـ290.

(2) ـ القيسي، الخنساء ظاهرة فنية جديدة في الشعر العربي، ص: 223.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص: 329. الجوى: داء في الجوف. الجوانح: أضلاع الصدر.

(4) ـ انظر: الهليل، التكرار في شعر الخنساء دراسة فنية، دار المؤيد، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1419هـ/1999م، ص: 40.

ولعل كثرة الأمر بلفظة البكاء، وبالصيغ المختلفة تدل على حالة الحـزن التـي عاشتها الشاعرة، فهي لا تجد وسيلة لإطفاء النار المشتعلة بداخلها إلا ذرف الدموع؛ لذلك تطلب من عينيها أن تستمرا في البكاء، وهذا ما نتبينه مـن خـلال الـشواهد الشعرية الرثائية التي تقول فيها[1]:

أَعينَـي جـودا ولا تَجمـدا ألا تَبكِيـان لصخْـر النـدى
ألا تَبكيـان الجـريء الجميـع ألا تبكِيـان الفَـتى السيـدا

تخاطب عينيها وتأمرهما بصورة التودد والتلاطف، وبصورة بعيدة كل البعد عن الشدة والعنف، فهي بعد الطلب تردد مناقب الميت ألا تبكيـان لـصخر النـدى، ألا تبكيان الجريء الجميل، ألا تبكيان الفتى السيد؛ لتعلل سبب طلبها وكأن هناك علاقة حميمية بين عينها وإحساسها الداخلي، قائلة: يا عيني اسكبا دمعكما سخياً، ولا تبخلا به، أليس حرياً بكما البكاء على فقد الكريم الجواد صخر، ألا تذرفان الدمع على من كان شجاعاً مقداماً؟ ألا تبكيان لفقد زعيم القوم وسيدهم . وقد استخدمت الخنساء مع العين أسلوب الأمر، وهذا الأسلوب:" يدل على حرص الشاعرة على مخاطبة العين مخاطبة أمرية؛ لتستجيب وتلبي وتحقق الطلب"[2].

العين هي بصيرة الإنسان؛ لذلك:" ركزت عليها الشاعرة،؛ لأنها ينبوع الدموع، ومستودع أمارات الحزن التي يمكن أن تعبر عن مدى التأثير، وتكاد تشكل جـزءاً كبيراً من أدوات الرثاء الأساسية التي اعتمدتها في هذه المطالع ومـن الطبيعـي أن تأخذ مساحتها في هذه المطالع؛ لأنها الرمز الكبير الذي توحي بالبكاء وتُعبـر عـن مشاعر الحزن"[3]. لم تقف الخنساء عند هذا الحد في أمر عينها بالبكاء فقـط، بـل تتسع دائرة أسلوب الأمر عندها لتشمل قبيلتها، وفي هذه الدائرة من دوائـر الأمـر تشعر الشاعرة بأفضلية فقيدها، وتزهو به؛ لأنه:" نموذج رفيع من نماذج القدرة على الرد، ونموذج متمكن من نماذج الدفع لكل الأحداث"[4].

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 143. الندى: السخاء.

(2) ـ القيسي، الخنساء ظاهرة فنية جديدة في الشعر العربي، ص: 223.

(3) ـ المرجع نفسه، ص: 223.

(4) ـ الخنساء، الديوان، ص: 225.

ولعلها عندما تُذكر بفضل الفقيد، تفتح باباً جديداً في استخدام فعل الأمر بإيحاءات بلاغية لها أكثر من دلالة ومضمون؛ إذ ترتقي بالأمر إلى مستوى الإثارة، وهي تتوجه بالأمر على القبيلة، لتستنهضها بماله من فضل عليهم، حتى يؤدوا شكر فضله وجميله، واستمرار البكاء عليه وتَذَكُّره، حينما تقول[1]:

وابكـوا فَتَى الحـي وافته مِنيتُـه   فـي يـومِ نَائِبَةٍ نَابتْ وأَقـدارِ

في هذا الموقف تأمر قبيلتها، وهي في قمة حزنها ولهيبها الداخلي الذي أعطى القلب نبضاً حزيناً؛:" لأنها في موقف لا يمكن فيه التراخي أو التهاون، ولابد أن يكون الأمر هو الأسلوب المتبع؛ لأنه أقدر في التحقيق، وأصلح في المخاطبة، وأوفق في الأداء"[2].

وفي موضع آخر نجدها تستنهض القبيلة وتحفزها للثأر، وتدعوها إلى شد المآزر، وتبدو الصورة واضحة في قولها[3]:

شُدوا المـآزر حتى يستَذِف لَكُم   وشمروا إنهـا أيـام تَشمـارِ

نُلاحظ في البيت السابق كيف اقترن فعل الأمر (شمروا) بصيغة المبالغة (تشمار)؛ ولعل هذا الأسلوب لزيادة الحث على القيام بالفعل، ومستخدمة أسلوب التحريض الذي ينبع من قلب صادق لأخذ ثأر أخيها، بالشكل الذي تريده حتى يشفى غليلها، وتُطفي ناراً أوقدتها المعارك بموت الأبطال الذين انزاحوا عن عينها. فمن هنا أخذت الشاعرة تخاطب قومها مباشرة عندما يتعلق الأمر بالمواجهة مع الأعداء، والتسلح بكل ما يلزم من قوة في ساحة المعركة، ويتضح ذلك في قولها[4]:

فالقُوهـم بسيوفكُـم ورماحِكُـم   وبنَضحـةٍ بالنبـل كالقَطْـرِ

ولم تتوقف عند هذا الحد في أسلوب الأمر، بل وجهت أمرها للفئات التي كان يغيثها صخر، كالمقتر الذي أفنى الدهر حريبته، وعيال الشتاء الذين لا يجدون غيره

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 297.

(2) ـ القيسي، الخنساء ظاهرة فنية جديدة في الشعر العربي، ص:223.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص: 297. يستَذف: يتهيأ.

(4) ـ المصدر نفسه، ص: 237. النضح: انصباب المطر الكثير. النبل: السهام.

في هذا الوقت القارس، فهؤلاء أيضاً واجب عليهم بكاؤه، بل هم يبكونـه؛ لأنـه لا مغيث لهم بعده، فتقول[1]:

لِيبكِـهِ مقتـ ـ ـر أفنى حريبتَـ ـه دهر وحالَفَـ ـ ـه بؤْس وإقْتَـ ـ ـار

لعل ذكرى صخر تستبد بالخنساء وتلح عليها، فيصيبها الألم والحـزن والأرق، وتنهال عليها الهموم من كل حدبٍ وصوبٍ، فتلتفت يمنة ويسرة، فلا تجد من كانـت تجده في الملمات يخفف عنها وطأة الزمن، ويحميها من ذُل السؤال، وحين لا تجـده أمامها يلتفت قلبها وهو ممزوج بالحسرة واليأس فترفع صوتها صارخة، مـستخدمة أسلوب الأمر بقولها: فليبكِ عليه الفقير الذي لم يعد له ما يطعم نفسه، ولازمه الشقاء والفقر.

ويتضمن أمرها المرثي، قائلة له: اذهب يرحمك ا ، وأبقى ذكرك خالـداً، فقـد كُنت لا تَبيتَ على الضيم ولا تسكت عن طلب الثأر، في قولها[2]:

فاذْهب فَلا يبعِدنـْك ا مِن رجـلٍ دراكِ ضيـمٍ وطَـلابٍ بأوتـار

إن هذا الأمر:" يمثل الانتباه الحسي في ظل الاندفاع وراء موجات الحـزن، أو الرجوع إلى منطق التعقل في زحمة الانقياد إلى اليأس المرير"[3].

2.3.3 ـ النـ ـداء:

وردت كلمة النداء في لسان العرب بصيغتين، هما: النداء والنداء: الصوت، وقد ناداه ونادى به، وناداه مناداةً ونداء؛ أي صاح به[4].

أما في الاصطلاح: فـ:"هو طلب إقبال المدعو على الداعي، بحرف نائـب مناب أدعو"[5]. ويمكن القول بأنه:" طلب الإقبال حساً أو معنى، بحرف مولـد مـن

---

(1) ـ ديوان الخنساء، ص: 391. الحريبة: ما يتعيش به الإنسان من المال. حالفه: لازمـه. الإقتـار: ضيق العيش.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 292.

(3) ـ القيسي، الخنساء ظاهرة فنية جديدة في الشعر العربي، ص:236.

(4) ـ ابن منظور، لسان العرب، (نَدي).

(5) ـ السيوطي، أبو الفضل جلال الدين عبد الرحمن أبو بكر، (ت: 911هـ)، الإتقان في علوم القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1415هـ/1995م، ج2/ص: 178.

الفعل أدعو، سواء أكان الحرف ملفوظاً على مستوى الـسطح، أو مـضمراً علـى مستوى العمق"[1]. فمن هنا فهو كلام يتم:"بتقرير الفعل المضمر، الذي هـو أعنـي، وأُريد، وأدعو، و(يا) دليل على قيام معناه في النفس"[2].

ومن هذا المنطلق تمضي الخنساء في إبداعها الفني، الذي ترك دوياً يملأ سمع الزمان، وشهرة تتناقل مع الأجيال؛ لذلك نجدها نادت كثيراً في ديوانها، فهي تشتاق فتنادي، وتضعف فتنادي، وتحزن وتتحسر فتنادي؛ لذلك نادت المرثي بألفاظ مختلفة، منها معاوية وصخر وابن الشريد وفارس الخيل، ويتضح ذلك في قولها[3]:

يابن الشريـد عـلى تَنَائـي بيننَا   حييـتَ غَيـر مقَبـحٍ مِكْـآبِ

في هذا البيت تنادي أخاها صخراً، فتقول: يا أخي صخر بالرغم مما بيننا مـن بعد وتفرق شمل، فعليك سلامي، وآملةً ألا تكون منحوس الطالع، ولا مكتئباً لحادثة، من حوادث الدهر ومصائبه.

وتُأكد هذا النداء بنداء آخر مشابه له في قولها[4]:

فَسـوفَ أُبكيـك يـابن الشريـدِ   وأُسهـر عينـي مـع الساهِـرينَا

هذا التكرار ـ نداء المرثي ـ دليل على ما في نفسها من ألمٍ وحرقةٍ، فالنفس:" تُعبر عن حاجاتها، أو ما يصيبها من اختلال بالتوازن الداخلي بطريقة غير واعيـة، ولا إرادية، وقد يكون التكرار أحد صورها، أو أحد المنافذ التي تُفرغ هذه المشاعر المكبوتة؛ لأنها أقرب إلى الذهن من غيرها، مما يجعلها على تماس مباشر، واندماجٍ سريع مع أحداث القصيدة"[5].

---

(1) ـ نزال، فوز سهيل، لغة الحوار في القرآن الكريم، دراسة وظيفية وأسلوبية، الجوهرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003م، ص: 218.

(2) ـ الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 51.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص: 234. مقبح: مشؤوم. مِكآب: كثير الكآبة عند السؤال إذا سئل.

(4) ـ المصدر نفسه، ص: 355.

(5) ـ الكبيسي، عمران خصير حميد، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1982م، ص:182.

وتناديه بوصفه البدر في شهرتِهِ، وعزه ورفعةِ مقامِهِ بين قومه، ويتضح ذلك في قولها(1):

يا بـدر قد كُنتَ بدراً يستضاء بِـهِ   فقَـد مضى يوم مت المجد والجـود

ومما يلفت النظر - أيضاً - في هذا تكرار نداء اسم أخيها (صخر) في إصرار من الشاعرة على التلاذذ بذكره، وإعادته إلى الأذهان مرة بعد أُخرى، حتـى خيـل للمتلقي أنه جزء من حياتها، وإنه مثَلُها الأعلى الذي تقدمه، والإنسان الذي يـستحق كل ثناء، وبفقده أظلمت الدنيا في عينيها، فراحت تبكيه إلى أن بـرح بهـا الوجـد، فطفقت تستذكر ذكراه بذكره، وتستحضر صورته بترديد اسمه(صخر) الذي تـردده وهي متأوهة كأنها تجد في ترديده شفاء لما في نفسها من شجن، في قولها(2):

يا صخْـر وراد مـَاءٍ قـد تَنَاذَره   سـوم الأراجِيـل حتى ماؤُه طَحِـلُ
يا صخْـر تَنْفَح بالسجل السجيل إذا   حـان القِـداح وتَم النائِم الخَضِـلُ
يا صخْـر أَنْتَ فَتى مجـدٍ ومكْرمةٍ   تَغشَـى الطعان إذا ما أحجم البطَـلُ

وحينما بدأت الآلام تدب في جنباتها، وتستبد بها الأحزان، أخذت تنادي حبيـب قلبها، نداء متكرراً يفيض أسى ولوعةً، مع إعجاب شديد وعاطفة حب مائجة، تجعل خياله لا يفارقها لحظة من اللحظات، حتى سمى بها الاشتياق تجاه هذا المرثي تناديه لعله يجيب نداءها، وعندما ينقطع رجاؤها، تناديه نداء الملهفة التي لا يخفف ما بهـا إلا التسلي بترديد اسمه الذي ذهب إلى عالم الأموات، ولم تجد جواباً، فصاغت هذه الحروف التي من ضمنها حرف النداء الذي أخذ دوراً فعالاً وأسلوباً فنياً في أبياتهـا الشعرية السابقة.

وشدت بها اللهفة في موضع فأخذت تنادية وتقول له: فيا صخر ليرحمك ا ، لقد كنت ملجأ منيعاً للقاصرين، ويتضح ذلك في قولها(3):

---

(1) - الخنساء، الديوان، ص: 256.

(2)- المصدر نفسه، ص:313،314.سوم: البطُون من الناس. الطحِل: الأسود الكدِر. الـسجل: الـدلو العظيمة، مملوءة ماء أو فيها ماء قل أو كثُر. الخَضِلُ: العاجز الذي لا منفعة عنده، والذي فيه هدنَة؛ أي ثِقَل في فؤاده. الطعان: القتال. أحجم: ارتد.

(3) - المصدر نفسه، ص: 351.

فَيـا صخـر لا يبعِدنْـك المِليـ ـك   فَقَـد كُنْتَ ركْنـاً وحِصناً حصِينَـا

لعل الحزن وألم الفراق استبد بالشاعرة، فنادت صخراً وجعلته في هذا النداء بناء قوياً، لتضفي عليه محامد كثيرة يؤديها الحصن، فصخر قوي مهـاب يحمـي مـن الأعداء، ويبعث على الاطمئنان لمن حوله، وهو على رغـم فرديتـه يـأوي إليـه كثيرون، وكذلك الحصن.

ولم تقف في ندائها عند نداء المرثي فحسب، بل نادت عينها لكي:" تُثبت الروح الإنسانية في عينها، لتكون أقدر على المشاركة في البكاء وتناديها وكأنهـا غريبـة لتشعر بعظم مصيبتها، فهي تريد من عينها أن تظل باكية لفقد صخر، كمـا تـأمر نفسها بهذا البكاء؛ لأن صخراً ذو صفات نادرة تستحق من الجميع البكاء الدائم"[1].

فمن هنا أخذت تنادي عينها رغبة منها في البكاء الـذي تـستعذبه ذاتهـا كمـا تستعذب محاورة عينها، في قولها[2]:

يا عين بكي على صخْـرٍ لأَشْجان   وهاجِسٍ في ضمِيرِ القَلْـبِ حـران

ومن خلال هذه الشواهد الشعرية يتبين أنها تنادي عينها بأداة النداء(يا) للبعيـد، لشعورها بالتقصير لعدم بكائها المتواصل على موتاها اللاذين ذهب بهم الموت إلـى الأرماس، ومن المعروف أن الخنساء كانت تُطيل في البكاء على الميت، كما أشرنا إليه سابقاً، وهذه عادة عند العرب آنذاك؛ لذلك إذا أحست في نفسها أنها مقصرة عن البكاء، بدأت بنداء العين لإكمال هذا النقص، فهي تريد من عينها أن تلبـي نـداءها وكأنها كائن حي يدرك وجعها، ويتفاعل مع ألمها، وفي ذلك أيضاً إيقـاظٌ لاهتمـام المتلقين، بإصرارها على تخصيص عينها بالنداء بهذه الكثرة، لما فـي ذلـك مـن دلالاتٍ كائنة في سياق النص، تحثُ المتلقين للحزن على أهلهـا الذين ماتوا وبكائهم والدعاء لهم، فهي حزينـة لرحيلهم؛ لذلك بدأت بمقدمات شـعرية مثيـرة لاهتمـام المتلقين، تؤكد من خلالها على أنهـا لن تُسالم بترك البكاء ونـداء العـين، وهـذا

---

[1] ـ الشمايلة، بنائية اللغة الشعرية في ديوان الخنساء، ص: 205.

[2] ـ الخنساء، الديوان، ص:411. أشجان: أحزان. الهاجس: ما يهجس في القلب؛ أي يحـدث به الرجل نفسه. ومن ذلك قولها: 143،290،234،306،328،344،407.

التكرار يدل على الموقف الحزين الذي يغلب على الشاعرة، والتكرار كما تقول: نازك الملائكة:" يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية"[1]، و:" يحدث إيقاعاً يؤثر في النفس"[2].

لذلك أرى أن القصائد التي يتوالى فيها النداء، هي القصائد التي نظمتها الشاعرة بعد زمنٍ طويلٍ من ساعة الفجيعة؛ حتى تصبح عينها في تيار متصل من الدمع، وإيحاءات متلاحقة، تدفعها إلى التنبيه إلى قيمة الفقيد، ولعل هذه النداء المتكرر يهدف إلى غرس الحزن في قلوب قومها الأحياء.

ولم تقف عند هذا الحد، بل أشركت قومها في ندائها الدائم حينما تقول[3]:

أَبني سُلَيمٍ إن لَقِيتُم فَقْعَساً   في محبِسٍ ضنْكٍ إلى وعرِ

أخذت الخنساء من هذا المنطلق تنادي قومها باستخدام الهمزة، وتحذف أداة النداء(الياء) مما يدفع المتلقي إلى الإبحار في تجربة المبدع، فهي تريد تذكيرهم بوجوب أخذ الثأر من قاتلي أخيها، وتحثهم على هذا الثأر الذي له شأن عظيم في نفسيتها، وهذا النداء والتحريض من الجزئيات التي تحرص عليها الخنساء من أجل الوصول للبنية المركزية في قصائدها، وهو إثارة المتلقين، وزرع الاستمرارية في طلب الثأر والانتقام، وإشراكهم في حزنها وبكائها مما يعكس الانفعال العميق في ذاتها، فهذه الأدوات تأتي وكأنها ومضاتٌ تسري في تيار متصل لتشرك المخاطب في التنبيه إلى قيمة هذا الفقيد، والغوص في أعماق الموقف الحزين.

فبقيت الخنساء وتلح على فكرة النداء، فتنادي الأرض الصماء، وفي ذلك اعتداد بوجود الآخر وأهميته، فهذه الأرض هي التي أصبحت تحتوي صخراً بعد موته، كيف لا؟! وهي أرض غنيةٌ بهذا الكنز الثمين المتمثل

---

(1) ـ الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1973م، ص: 276.

(2) ـ موسى، إبراهيم نمر، حداثة الخطاب وحداثة السؤال، مركز القدس للتصميم والنشر والكمبيوتر، بيروت، ط1، 1995م، ص: 135.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص: 236.

فـي جسدِ أخيهـا صخر المدفون، فأخـذت تنادي الجمـاد بعدما أفنت حياتهـا في البكاء عليه، ويتضح ذلك في قولها[1]:

فَيا أَرض ماذا وعيـ ـتِ النـ ـدى   بصخـ ـر بن عمـ ـرٍو وفِيمن تَعِينَـا

وهذا النداء للأرض يرفع نبر الكلام، ويرسم مقـدار الألـم الـذي يمـلأ ذات الخنساء، مصوراً عمق الأزمة النفسية، والاضطراب الذي تعيشه إثر فقدها أخيهـا، فهي تنادي الأرض وكأنها كائن حي يزاول الحركة، ويدرك أزمتها ومقدار فجيعتها، لتسألها عمن احتوته؛ لأنها في حيرةٍ تلف أعماقها، تملأها بالألم والإلحاح في النداء، والاستفهام لكل من حولها؛ لعلها تجد إجابة تُريح بها نفسها التي في عناءٍ دائمٍ، بعـد أن انهارت عزيمتها، فأخذت تنادي الأرض لتحقق أعلى درجات التفاعـل معهـا، ولاستشعارها بقربها منها؛ لأن صخراً أصبح يسكنها.

3.3.3 ـ الاستفهـام:

يعد الاستفهام من أهم الأساليب الإنشائية الطلبية وأوسـعها مـادة فـي الـشعر العربي، ويعرف في اللغة طلب الفَهم، وهو:"معرفتك الشيء بالقلب، واستفهمه: سأله أن يفهمه، وقد استفهمني الشيء، فأفهمته وفهمته تفهيماً"[2].

أما في الاصطلاح فهو:" طلب المراد من الغير على جهة الاسـتعلام. فقولنـا: طلب المراد، عام فيه وفي الأمر، وقولنا على جهة الاستعلام، يخرج منه الأمر؛ فإنه طلب المراد على جهة التحصيل والإيجاد"[3].

يشكل الاستفهام ظاهرة أسلوبية فنية لافتة في شـعر الخنـساء؛ لقدرتـه علـى استيعاب تفجرات الدلالة المنبثقة من شحنات التفاعل الحواري الذي أقامته الـشاعرة مع ذاتها وأهلها، ويعد الاستفهام ذا طاقة وقدرة في إثارة المتلقين، ورسـم تـداعي الخواطر التي تلح على ذات الشاعر؛ لذلك أحسنت الخنساء استخدام الاستفهام فـي

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 352. وعيتِ الندى: ضممت صخراً الكريم.

(2) ـ ابن منظور، لسان العرب، (فهم).

(3) ـ العلوي، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، كتاب الطراز المتضمن لأسـرار البلاغـة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982م، ج3/ ص: 286.

التعبير عن حزنها وألمها وما أصابها في فقيدها، فكانت تساؤلاتها قرعـاً للنفـوس، ومؤثرةً تُصيب من كان مكلوم الفؤاد، فاقداً لأحد الأحبة، فقد استعملت الشاعرة عدداً من أدوات الاستفهام، فتقول[1]:

ألا ما لعينـــكِ أم مالَهـــــا وقَد أَخْضَلَ الدمـــع سِربالَهـــا

أَبعـد ابن عمرو من آل الشريـــد حلـــتْ به الأرض أَثْقَالهـــا

تُعاني الشاعرة في هذين البيتين من صروف الدهر، فالحزن يملؤهـا إزاء هـذا الفقد المرير لفرسان القبيلة، فأصبحت في حزن دائم، تريد من عينها ألا تتوقف عن البكاء، بل الاستمرار فيه؛ حتى أخذت الفاجعة تلح عليها، وتجعلها في حالةٍ ذهـول عن نفسها، فتتساءل بلوعةٍ وحرقةٍ بالغةٍ عن حال عينها، وقد سـال منهـا الـدمع الغزير، وفي هذا تُريد الإخبار عما كان منها من البكاء، متوسلة أسلوب الاسـتفهام لتهويل الموقف، وإظهار فظاعته؛ لذلك:" تُعد حالة الشاعرة المتحيرة المترددة، ومـا تعانيه من ظروف نفـسية قاسـية سـراً رئيـساً وراء...ظـاهرة تكـرار صـيغ الاستفهام...لأن الحيرة والتردد، إذا استبدت بالشخص جعلته يعيش حالة من الهذيان، فيطرح كثيراً من الأسئلة، والاستفهامات المحيرة التي تصعب الإجابة عليها أحياناً، وهكذا الحال بالنسبة للخنساء فهي تطرح في شعرها كثيراً من الأسئلة، والاسـتفهام المتحيرة، الذي يعكس نفسية الشاعرة المحيرة المترددة"[2].

واستخدمت الخنساء أدوات الاستفهام لتوبيخ نفسها، ولومها على ما وقع منها من الهلع والجزع فيكون استفهاماً إنكارياً:" وفي إلقاء الاستفهام بهذا الأسلوب الإنكـاري المفيد للحض على وجوب الفعل، ما يحرك النفس إلى الإحساس بعظمة الفقيد، وعلو منزلته، وطيب شمائله"[3].

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 79.

(2) ـ الهليل، التكرار في شعر الخنساء، ص: 99.

(3) ـ أبو الأنوار، محمد ، الشعر الجاهلي مادته الفكرية وطبيعته الفنية، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، الناشر: مكتبة الشباب، ط1، (د.ت)، ص:339.

ويظهر الحزن، وتبدو الحسرة في تساؤلها عن سبب البكاء، فهي لا تسأل لتُعطى جواباً، بل لتُشعر المتلقي بحزنها وفجيعتها وسبب بكائها، لعله يسعى بعين الاعتبار تجاهها، حين تقول[1]:

مـا هاج حزنَكِ أم بالعين عـوار   أم ذرَفَـتْ أم خَلَتْ مِن أهلِها الـدار

وأرى عند خلق هذه التجربة الشعرية ينتابها موجة من الذعر والهلع، لما ترى من غزارة دموعها، فترفع صوتها مستفهمة، فتتحدث مع نفسها أو امرأة أُخرى تكلمها، فتقول لها: هل من أحداث الأيام ومرورها عليك دامت عينك تدمع؟ أم تدمع وما تزال تدمع على أخيك صخر الذي نكبك به الدهر؟ ومن ثم تقول متعجبة ما لهذه العين لا يجف دمعها الذي ينهمر منذ زمن طويل؛ ولعل شدة الصدمة أذهلتها، فتجمدت الدمعة في عينها، فآلمها ألا تبكي على أخيها صخر، فأخذت تحث نفسها على البكاء، فبدأت بالاستفهام، في قولها[2]:

أَمِن حدثِ الأيامِ عينُـكِ تَهمـلُ   وتَبكِي على صخْرٍ وفي الدهر مذْهلُ

ألا من لَعينٍ لا تَجـف دموعهـا   إذا قُلْتُ تَرقا تَستَهـل فَتُخْضِـلُ

وفي استفهامٍ آخر عمدت إلى التعجب مع الإنكار أو الحسرة، في سؤال أخيها معاوية، عندما حاول أن يجبرها؛ لتقبل الزواج من صديقه دريد بن الصمة الجشمي، ويتضح في قولها[3]:

أَتُكْرهـني هبِلْـتَ على دريـدٍ   وقـد أصفَحـتُ سيد آل بـدر

كانت الخنساء هنا ترى في نفسها كفئًا؛ لأن ترد أي سيدٍ، فبادرت بالقول لأخيها معاوية: أترغمني على الزواج من دريد، ثكلتك أمك! كيف ذلك وقد رددتُ سيد آل بدر؟!.

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 378.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 318. تَهملُ: تَصب دمعها. مذهل: مسل منْسٍ؛ أي أن الدهر أنسى صخراً. تَرقا: تَجِس. تَستهل: تَصب؛ أي تُسرع بالدموع.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 371.

وقد يصل بها الاستفهام التعجبي إلى مخاطبة قومها بهذا الأسلوب حينما تقـول: أتتركون الرجل الذي كان يدافع عنكم، ويمدكم بالمعونة عند احتياجها، أتتركونه في الأرض المقفرة؟ وحيداً في قبره، فتقول[1]:

أَحامِيكُـم ورافِدكُـم تَركْتُـم لَـدى غَبراء مِنْهـدِمٍ رجاهـا

واستخدمت الشاعرة الهمزة ـ أيضاً ـ في هذا التفجع عندما تسأل عـن بنـت أخيها صخر، ويحزنها انفرادها بالبكاء في قولها[2]:

أَبِنْـتُ صخـرٍ تِلْكُمـَا الباكِيـه لا باكِـي الليلَـةَ إلا هِيـه

في هذا البيت لا تستطيع أن تتصور بقاء ابنة صخر منفردة؛ لذلك تظهر ألمهـا وحزنها، وتبدو الحسرة في تساؤلها الحزين، حينما تقول: هل هذه الفتاة التي تبكـي، هي ابنة صخر؟ ووحدها التي تبكي في هذا الليل.

ومن ذلك قولها مخاطبةً قومها[3]:

أَبني سلَيـمٍ إن لَقِيتُـم فَقَعسـاً فـي محبِسٍ ضنْـكٍ إلى وعـر

في هذا الاستفهام تخاطب قومها، وتنكر عليهم فتورهم، وتحثهم على سرعة أخـذ الثأر، وعدم التوقف عن البكاء، بل تريدهم يظلوا في اسـتمراريةٍ مـع اسـتمرارية حزنها؛ لذلك تقول: يا بني سليم ألا تبكون لفقد بطلكم معاوية الذي تركَكم في حالـة صعبة بقتله، فهي من هنا تثير انفعالاتهم من خلال تساؤلها عن فعل المنايا، وترسم صورة قوية التراكيب والتعابير لهذا الفعل حتى تتمكن من طلبها بكل سهولة.

فهي هنا لا تسأل عن جواباً ـ كما أشرت سابقاًـ، وإنما لتُشعر المتلقين بحزنها وفجيعتها بموت صخر، واستخدمت في استفهامها ـ أيضاـ أداة (من)، وهي أكثـر أدوات الاستفهام وروداً في شعر الخنساء؛ لعلها تُخفف بها آلامها، وتسلي نفسها عن أحزنها، عندما تُعدد مناقب فقيدها صخر، وبيان مكانته، حينما تقـول: مـن يقـري

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 283.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 402.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 223.

الضيوف الذين ينزلون بحينا، بعد فقد صخر؟ ومن لطالب معروف يريد عطيـة، أو حل معضل من الأمر؟، ويتضح ذلك في قولها[1]:

من لِضيـفٍ يحـل بالحي عـانٍ بعد صخْـرٍ إذا أراد مِياحـا

نلاحظ مع كل استفهام تُذكر الشاعرة بقيمة ذلك الأخ، ومكانته وعظـم قـدره، موحية بأن لا يستهان به، ولا يجوز أن ينسى، و:"الاهتمام وخوف وقوع الغلـط أو النسيان، أو الاستهانة عللٌ نفسية تدعو إلى التأكيد بإعادة لفظ ما يهتم بـه، ويخـاف عليه"[2]. ويظل هذا الشعور وهذا الإحساس مصاحباً لها في حياتها كلها، وتبدو آثاره السلبية على سلوكها، وطريقة عيشها، غير أنها تصر على منهجها، وتعتذر في قوة غير عابئة بقناعة الآخرين أوعدمها.

وتتحسر وهي تسأل عن أخيها سؤال المفتقدة لهذا الفارس الشجاع، فتقول: لـو ترى أيها السامع صخراً، وهو بين الفرسان، تركض بـه فرسـه متباهيـةً بـذيلها الطويل[3]:

يا مـن يـرى مِـن قومِنا فَارساً في الخَيـل ِإذْ تَعدو بِـهِ الضافِيـَه

استخدمت الشاعرة (ما) حينما تخاطب نفسها قائلةً: ماذا جـرى لعينـك؟ حتـى ينصب دمعها ويفيض؛ باستمرار فلا يغيب عنها ولا ينقطع؟ وهي بذلك تجرد مـن عينها شخصاً تخاطبه، وتتعجب من عينها التي ينصب دمعها وينحدر انحداراً، والتي أُصيبت بهذه المصيبة المتمثلة في فقد الأحبة، فتقول[4]:

مـا بـالُ عينِكِ مِنْها المـاء مهراقُ سحـا فلا عـازب منـها ولا راق

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 242. العاني: الأسير. مِياحا: عطِية وفَضلاً.

(2) ـ السيد، عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيـروت، لبنـان، ط2، 1407هـ/ 1986م، ص: 95.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص: 406.الضافية: الطويلة الذيل.

(4) ـ المصدر نفسه، ص: 304. سحا: صبا. لا عازب: لا متغيب. لا راق: لا ينقطع.

إن:" في هذا الاستهلال براعة معجبة في القدرة على تحريك، الانتباه، ولفت النظر، وهز مشاعر المتلقي"[1]. فالخنساء تعجبت من عينها التي اعتادت البكاء حتى أصبح ماؤها:"يتسال في غير سيطرة أو خضوع لإرادة البكاء"[2].

وتسأل الخنساء نفسها سؤال المتعجبة من شدة ذرف عينها للدموع، وهذا أسلوب مؤثر؛ لأنها تجرد من نفسها شخصاً آخر يسألها عن حالها، وتستخدم هنا لغة التجريد، كما هو:" الشائع بين الشعراء جميعاً منذ الجاهلية، وكأن الشاعر يقصد إلى الحوار مع ذاته وإسقاط مشاعره من خلال هذا الحوار الداخلي"[3]، أو أنها تصور لوم الآخرين واستغرابهم، فتقول[4]:

ألا ما لعينِكِ أم ما لَها وقَد أَخْضَلَ الدمع سِربالَها

واستخدمت الشاعرة ماذا، إذ تدعو بالثكل على أمهات الذين حملوا صخراً إلى القبر، فكأنهم حين يدفنونه يستهينون به، فهم لا يعرفون مكانته، ولا يقدرونه حق قدره حين تقول[5]:

أَلا ثَكِلَتْ أُمّ الذين غَدوا بِهِ إلى القَبرِ ماذا يحمِلُون إلى القَبرِ

ليصب الموت أولئك الذين دفنوه في قبره، ما أعظم ما فعلوا بدفنهم الشجاع الجواد.

وتتابع متسائلةً، ما هذا الذي حصل؟ ومن ذا الذي أقام في القبر؟ يا لِهول ما فقدنا من خير! فليقع البؤس بالدهر وأفعاله، لما نكبانا به، فتقول:[6]

وماذا ثَوى في اللحدِ تَحتَ تُرابِهِ مِن الخَير يا بؤْس الحوادثِ والدهرِ

---

(1) ـ أبو الأنوار، الشعر الجاهلي، مادته الفكرية وطبيعته الفنية، ص: 335.

(2) ـ المرجع نفسه، ص: 335.

(3) ـ خليف، الشعر النسائي في أدبنا القديم، ص: 173.

(4) ـ الخنساء، الديوان، ص:78.

(5) ـ المصدر نفسه، ص: 130.

(6) ـ المصدر نفسه، ص: 130.

وتتعاظم الحسرة داخل نفسها، عندما تتذكر أنها فقدت سندها بفقد صخر، وإنه لا معين لها بعده، فتتساءل بكيف، التي حمل السؤال بها معنى التعجب والنفي، كما في قولها[1]:

وإن كان صخْـر تَولى فالشماتُ بِكُم ولَيـس يشمتُ مـن كانَتْ له طُـوم

أَقُولُ صخْر لَـه الأحِداث مرمـوم وكيـفَ أَكْتُمـه والدمـع تَسجِيـم

تنقل الخنساء للمتلقي هذا المشهد المؤثر، الذي يصور حـال حزنهـا، وهـي تتَعجب من شدة المصيبة، وتنفي قدرتها على كتمان حزنها، فـدمعها يظهـر هـذا الحزن، ويبين الحسرة الملازمة لها، وهي في هذه التساؤلات المنبثقة عـن حزنهـا العميق تُؤكد صدق عاطفتها تجاه أهلها، الذين هم أقرب الناس إلى قلبها.

4.3.3 ـ النهـي:

النهي لغةً هو:"خلاف الأمر، نهاه ينهاه، نهياً فانتهى، وتناهي: كفّ. وفلان نَهي فلان؛ أي ينهاه، ويقال: إنه لأمور بالمعروف، ونَهو عن المنكر"[2].

أما النهي عند البلاغيين فهو:"عبارة عن قول ينبئ عن المنع من الفعل، علـى جهة الاستعلاء"[3]، أو هو:"المنع من الفعل بقول مخصوص، مع علو الرتبة"[4]. وقد ورد في قول ا تعالى:"ولا تقتلوا النفس التي حرم ا إلا بالحق"[5].

وهو طلب الكف عن الفعل، ونهي الشاعرة لنفسها يدل على انشطار الذات الذي تُعاني منه إثر فقدها لأحبتها الذي تخطفهم الموت؛ حتى أصبحت بفقدهم فاقدة السؤدد والعزة والجاه.

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 125، 126. الطوم: القبر.

(2) ـ ابن منظور، لسان العرب، (نَهى).

(3) ـ العلوي، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج3/ ص: 284.

(4) ـ ابن الشجري، الشريف أبو السعادات هبة ا بن علي العلـوي(ت:542هـ ـ)، الأمـالي الشجرية، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1349هـ ـ، ج1/ ص: 271.

(5) ـ سورة آل عمران، آية: 28.

ومن خلال دراستي تبين لي أن الخنساء لم تستخدم النهي كثيراً فـي شـعرها؛ ولعل السبب في ذلك انشغالها بالأمر، وهو الذي أبعدها كل البعد عن النهي، فهـي بطبيعة حالها كانت تأمر نفسها وعينها وحالها كثيراً بالبكاء على أبطالها الذين ماتوا، ولا تريد أن تجلب النهي لنفسها عن هؤلاء؛ لذلك يأتي النهي لتأكيد معنـى الأمـر، حينما تأمر قومها بالبكاء على صخرٍ، وتنهاهم بأن لا يعدِلوا البكاء لـسواه، حينمـا تقول[1]:

فَبكـوا لِصخْـرٍ ولا تَعدِلُـوا سِـواه، لِكُـل فَـتًى مصـرع

والنهي عن عدم تحويل البكاء لغيره، أقل بكثير مـن الأمـر بالبكـاء، فعيناهـا تُطاوعانها بمجرد الأمر، فإذا شعرت بفتور نهتهما عنه، حينما تقول[2]:

أَعينَـي هـلا تَبكِيان على صخْـر بدمـعٍ حثِيثٍ لا بكـي ولا نَـزر

وإذا خافت من عينيها جموداً نهتهما قائلة[3]:

أَعينَـي جـودا ولا تَجمـدا ألا تَبكِيـان لصخْـر النـدى

تعد الخنساء جود عينيها خذلاناً لها، ونقصاناً لقيمتها، فمن هنا لا تقبلـه منهمـا حينما تقول: لا تخيبي ظني بك، وتمتنعي عن البكاء، عندما أصبح لازماً على أخي صخر، فليس هذا وقت عدم تلبية حاجتي في البكاء، ويتضح في قولها[4]:

لا تَخْـذُليني جِيـن جـد البـكا فلَيـس ذا يا عيـن حِيـن الخُـذُولْ

وفي أبيات أُخرى يتكرر عندها النهي لِدعم المعنى نفسه، والمعنى يدل على أن هذه الأبيات قيلت في وقت متأخر، وليس بعد المصيبة مباشرة؛ لذلك تقول لا تظـن أيها الناظر إلي أنني قد استرحتُ بعد فقد صخر، حتى أكف عن البكاء والعويل، وأن مرارة الحزن لم تفارقني، بل إن جراحي لا تنفك تنسكب دمعا وقيحـاً، وتخاطـب نفسها قائلة: لا تظني أنني نسيت أوجاعي وأحزاني، ولا بردت حرارة وجـدي، ولا

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 349.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 127.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 143.

(4) ـ المصدر نفسه، ص: 307. جد: اشتَد.

يستطيع الماء العذب أن يطفئ حرقتي؛ لعظم مصيبتي التي أصـابتني فـي ذهـاب صخر عن الحياة الدنيا، ويتضح نهيها في قولها[1]:

لا تَخَـالْ أنني لَقِيـتُ رواحـا بعـد صخْـرٍ حتى أُبِيـن نَواحـا

مِن ضميري بِلَوعـةِ الحـزن حتى نَكَأ الحـزن فـي فُؤَادي قَرَاحـا

لا تَخَالـي أنـي نَسِيتُ ولا بُـل فُـؤَادي ولـو شَرِبـتُ القَراحـا

وهناك نهي تؤكد فيه أيماناً بحقيقة الموت الواقعة على كـل مـن يـدب علـى الأرض، فليس صخر وحده هو الذي تخطفته أشباح الموت، فتقول[2]:

لا تَبعـدن فـإن المـوتَ مخْتَـرم كُل الخَلائِقِ غَيـر الواحِـدِ الباقـي

5.3.3 ـ التمنـي:

ورد في لسان العرب التمني: تشهي حصول الأمر المرغوب فيه، وحديث النفس بما يكون، وما لا يكون، وفيه أيضاً: تمنى الشيء: أراده[3].

أما عند البلاغيين:" توقع أمر محبوب في المستقبل، والكلمة الموضوعة له حقيقةً هي (ليت) وحدها"[4]. كقول ا تعالى:" يقول ياليتني قدمت لحياتي"[5]. وقد يتمنـى بهل كقول القائل: هل لي من شفيع؟ وتُستعمل كل من (لو) و(لعل) للتمني -أيضاً- نحو: لو تزورني فأكرمك، ولعلني أحضر فأراك[6].

والتمني أقل الأساليب الإنشائية وروداً في شعر الخنساء، وقد تمنت بليت، وهل، ولو، فنلاحظها تتمنى (بليت)، وهذا التمني يتمثـل فـي أن يعـود الفـارس إلـى

---

(1) ـ الخنساء،الديوان، ص: 240. لا تخالي: لا تَحسبي. بل: نُقِع.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 345.

(3) ـ ابن منظور، لسان العرب، (مني).

(4) ـ العلوي، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج3/ ص: 291.

(5) ـ سورة الفجر، آية:24.

(6) ـ انظر: القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ج1/ (علم المعاني)، ص: 13.

فرسه(طلقة) التي استراحت بفقده، فلا أحد يرهقها بكثرة الركوب والحـروب مـن بعده في قولها[1]:

قَدْ فَقَدَتْ طَلْقَـةُ فاستَراحـتْ فـلَيتَ الخَيـلَ فَارسهـا يراهـا

نلحظ أن التمني في هذا البيت جاء على معناه الحقيقي؛ إذ إن الـشاعرة تُـدرك استحالة وقوعه، وهذا التمني يدل على الحسرة التي تشعر بها الشاعرة؛ لأنها تعيش الأيام الصعبة التي فيها فقدت الفارس المغوار في الحرب، والإنسان دائماً بطبيعـة حاله يلجأ إلى التمني عندما يفقد أموراً أحبها، فهذا هو حال الخنساء.

كما تمنت الخنساء باستخدام حرف الاستفهام هلْ، وهلْ تستعمل للتمني:" لإبراز المتمنى - لكمال العناية به - في صورة الممكن"[2]، وذلك؛:" لأن هلْ أداة استفهام، والمستفهم عنه أمر ممكن الوقوع"[3]. ومن التمني بهل، قولها فـي رثـاء زوجهـا مرداس، فالشفاء كان ممكناً، ولكنه لم يقع[4]:

وقُلْـن ألا هـلْ مِن شِفَـاءٍ ينَالُـه وقَد منَـع الشفَاء مـن هـو قَاتِلُـه

وفي موضع آخر استخدمت الشاعرة (لو) للتمني، و(لو) في أصل وضـعها أداة شرط تفيد امتناعاً لامتناع، ويرى فضل عباس أن مِـن:" بلاغـة أسـلوب التمنـي بـ(لو) أن فيه إشعاراً بامتناع المتمنى، وصعوبة وقوعه، بل استحالته، فالمتمنى بها عزيز صعب المنال"[5]. ومن التمني بـ(لو) عند الخنساء قولها[6]:

لَـو أن الكَـف تُقبـلُ فِـي فِـداه بذَلْـتُ يـدِي اليمِين لَـه فَشَلَـتْ

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 289.

(2) ـ القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ج1(علم المعاني)، ص: 131.

(3) ـ عباس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها(علم المعاني)، دار الفرقان للطباعـة والنـشر والتوزيع، ط2، 1989م، ص: 158.

(4) ـ الخنساء، الديوان، ص: 248.

(5) ـ عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص: 159.

(6) ـ الخنساء، الديوان، ص:29. ورد هذا البيت بتحقيق: عبد السلام الحوفي.

فهي تتمنى لو استطاعت أن تفتدي صخراً بيدها اليمنى، فتُشلّ ويسلم أخوها، فهي من فرط حبها لأخيها تمنت حدوث الشّلل في يدها. وهي في الوقت نفسه تُدرك صعوبة ما تتمنى، فهذه أمور غير ممكنة؛ إذ تقف الأداة (لو) أمام رغبتها بندائه، بمعناها الذي يمتنع تحققه، مِما يتولد عنه الندم والحسرة[1]. فهذه الصيغة تُشكل حاجزاً في وجه رغبة الشاعرة، فهي تنطق بهذه الأمنية، وتُعبر عن هذا الأمل مع إيمانها التام:" بامتناع اقترابه، أو حدوثه، مِما يضفي على الشاعرة أحزاناً على أحزان"[2].

وفي رأيي أن الشاعر الجيد هو الذي يضع أيدينا ومشاعرنا على هذه الأساليب الإنشائية الطلبية، ويزيد فيها بأن نشاركه أحاسيسه ومدركاته وتجاربه الفنية التي خاضها في قصيدته، فإذا تمزقت هذه الأوتار، وضاعت هذه الصلة كان الغموض الكثيف بكل ما يعتلج في نفوسنا نحو هذا الشعر؛ لذلك حاولت الخنساء تلوين قصائدها بألوان وأساليب جمالية فنية متعددة، لتُجسد المعاناة الذاتية ولتبرز بؤس حياتها من جراء فقدها لأفراد أُسرتها، ولتظهر الشعور الداخلي والإحساس النفسي محاولة التأثير في نفس المتلقي، وإشراكه حزنها وكآبتها، ومرارة الحياة التي خاضتها.

ومن مجمل القول: إن الخنساء تُعد شاعرة مبدعة في صياغة الشعر وانتقاء ألفاظِهِ ومعانيه، قدمت تجربتها الشعرية بطريقةٍ تصويريةٍ بعيدةٍ كل البعد عن المباشرة - في أغلب الأحيان -، واستطاعت أن تصلَ هذا المجد الفني بصورها الفنية الباهرة، وحكمتها الفائقة وآرائها الفلسفية.

ولقد أجادت الشاعرة في حسن اختيارها لألفاظها وصورها البلاغية، التي تقوم في الغالب على التشبيه والاستعارة والكناية، واستخدمت هذه الصور وسائلَ تعبيرية حملت تجربتها وأفكارها ومعانيها، وقد امتلكت هذه الصور القدرة على النهوض بهذه المعاني التي أرادت الشاعرة إيصالها إلى الآخرين وأدت الغرض المطلوب دون عناء أو تكلف، ونلحظ أن معظم هذه الصور جاءت منتزعة من صميم الواقع

---

[1] - انظر: موسى، حداثة الخطاب وحداثة السؤال، ص: 102.

[2] - المصدر نفسه.

البدوي الذي تعيش فيه الشاعرة، لذا جاءت مكرورة شائعة، وهي في معظمها مما درج عليه الاستعمال الشعري في ذلك العصر. وبرعت أيضاً في كيفية توظيف الأساليب الإنشائية بطريقة فنية تسمو بها إلى آفاق الشعرية، وقد شدت المأساة مشاعر الشاعرة، ووحدت عناصر ألمها، وفرضت عليها طريقة في التعبير الشعري المتميز، فقدمت شعرها في إطار تجربة كابدتها، فكانت الأساليب الإنشائية والتراكيب الخطابية منطلقاً لرثائها، ويمكننا القول: إن صور الخنساء لم تُطلب لذاتها، بل جاءت متراكبة مع المعنى، ومتوافقة مع المحتوى، فتوحدت شاعريتها مع العالم الباطني لها، فأعطت لشعرها التميز والألق الرائعين.

الفصل الرابع
الصور الرمزية والمتناصة

1.4 ـ الصور الرمزية:

إن اللفظ ـ مفرداً أو تركيباً ـ لا يأتي في بنيان النص الشعري عفوياً، وإنما يقصد إليه الشاعر قصداً، لهذا يؤْثر الشاعر لفظة على أخرى وتركيباً دون الآخـر، وما هذا إلا لحاجةٍ في نفسِهِ، سرعان ما تبدو جلية عند استقراء الـنص واسـتنطاق دلالته، ومن تلك الدلالات التي يرضخ لها الشاعر الدلالات الرمزية التي يكتسبها ـ في الغالب ـ من البيئة التي يعتركها أو نتاج شرعي لمخزونه الثقافي.

تعد الصورة الرمزية من أبرز وسائل التعبير في الشعر الجاهلي بما تهيئه من قدرة على نقل الشعور والإحساس وتثبيت الآثار العاطفية في النفوس، ويتم ذلك من خلال تجسيم الإحساس أو الأفكار:" فالرؤى تتجسد أو تتوسل في التعبير عن نفـسها عبر رموز واستعارات وكنايات وصـور... إلـخ، أي بأسـلوب التعبيـر غيـر المباشر"[1].

فعرف النُقاد اللغة بأنها:" تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيـل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدة، إما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجريد أو الترسل"[2].

وهذه الأساليب تنقل الشعر من التعبير المباشر عن التجربة إلى تعبيـر يعتمـد الإيحاء، وبذلك أصبحت الصورة الشعرية في الشعر القديم، صورة:" عضوية فـي ظل تجربة عضوية صادقة وأصبحت تعبيرية إيحائية لا تقف عند الحس ولا تـسلك مسالك الوصف المباشر أو البرهنة العقلية"[3].

---

(1) ـ الكبيسي، طراد، الغابة والفصول، دار الرشيد، بغداد، ط1، 1975م، ص: 173.

(2) ـ أبو أصبع، صالح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسـسة العربيـة للدراسـات والنشر، بيروت، ط1، 1979م، ص: 31.

(3) ـ هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 460.

فالصورة الرمزية في أبسط تعاريفها، هي الصورة التي تتجاوز حـدود الدلالـة الحسية الضيقة، وتعتمد على الإيحاء الرحـب، ولـيس علـى تقريـر الأفكـار أو بسطها[1]، والناجحة من هذه الصور تنقل للقارئ ما يعتمل في ذهن الـشاعر مـن مشاعر وأفكار وعواطف، وتراعي الحالة النفسية لصاحبها، وتنمـو عـن الخيـال الشعري، وتفصح عن المصدر الذي استقى منه الشاعر صورته، وأن أتفق مع مـا ذهب إليه علي البطل في تعريف الصورة، حيث يرى أنها:" تشكيل لغـوي يكونهـا خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[2].

وتظهر الأشكال الرمزية نتاج تفاعل بين عالمين: عالم الأنـا الـشاعرة، ومـا تحمله من أحاسيس ومشاعر وأفكار وموروث، وعالم الواقع وما فيه مـن حـدث، وتتضح قيمة الصور الرمزية بفرضها للشيء كأمر واقع فيحقق فينا مفعولاً أقـوى وتأثيراً أعمق[3]، كما تبدو قيمتها بما تفتحه على النص مـن تـصورات مختلفـة، وإيحاءات متعددة، نقف بها على أفكار ووجدانات ومواقف إنسانية، فنفهم كيـف أن الصور الرمزية تحطم أُطر اللغة[4].

وتُتخذ الصورة الرمزية أداة تعبيريـة فـلا يلتفت إليها فـي ذاتهـا ولا يقـف المتأمل للنص الأدبـي عند مجرد معناها، بل إن هذا المعنى يثير فيـه معنى آخـر هو ما يسمى معنى المعنى، بعبارة أُخرى أصبح الشاعر يعبر بالصورة الكاملة عن المعنى كما كان يعبر باللفظـة، فالصورة الكاملة إيحـاء برمز والرمـز وحدتـه الأولى صورة حسيـة تشير إلى معنوي لا يقـع تحت الحـواس، ولكـن هـذه

---

(1) ـ انظر: أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القـاهرة، ط1، 1978م، ص: 306.

(2) ـ البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص: 30.

(3) ـ انظر: توماس، ديلان، مجموعة مقالات نقدية _"عالم القصائد المبكرة" بقلم إيلدرأولـسون ـ ترجمة إبراهيم جبرا، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982م، ص: 82.

(4) ـ انظر: البستاني، صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1976م، ص:188.

الصورة وحدهـا قاصرة عن الإيحاء، سمة الرمز الجوهري والذي يعطيها معناهـا الرمزي إنما هو الأسلوب كله...فعلاقة الصورة بالرمز هي علاقة الجزء بالكل[1].

ولا يخفى على كل مهتمٍ بالنصوص الشعرية كم كانت شعرية الخنساء ثرة بهذه الصور الرمزية المرتبطة بالتجربة الشعورية التي تعانيها، والتـي تمـنح الأشـياء مغزى خاصاً، وسيقتصر حديثي في هذا الفصل على معالجة أبعاد الصور الرمزيـة في تجربة الخنساء؛ لما لها من كبير الأثر وبالغ التأثير في تكثيف أبعادهـا وإثـراء الدلالة.

ولا شك في حتمية التفاعل المثمر بين البيئة بكل مفرداتها من ناحية، والإنـسان وما يختلجه من آلام وآمال، وما يعتريه من أفراح وأتراح من ناحية أُخرى، ولا شك ـ أيضاً ـ في خصوبة هذا التفاعل إذا ما امتلك الإنسان القدرة على تجسيد انفعالـه وسبر أغوار وجدانه، وإخراج مكنون ذاته في صورة كلمـات، أُختيـرت بعنايـة ونُظمت لغاية.

والخنساء شاعرة انفعلت وتفاعلت مع معطيات البيئة قلباً وقالباً، وجـاء نظمهـا رمزاً صادقاً لمعطيات عصرها.

فمن هنا تنطلق الخنساء إلى ما حولها تستقي منه ما يفصح عن مشاعرها وألمها وقلقها، وتفسر ما يجول في متاهات نفسها، فتُظهر الصور الرمزية مـن مـصادر متنوعة، فمن خلال استقراء مصادر الرمز في أشعارها لُوحظ تنوع تلك المـصادر وتعددها، فمنها: التاريخي، والأسطوري، واللوني، إلى جانب رموز الطبيعة والتـي جاءت في مقدمة تلك المصادر:

1.1.4 ـ رموز متعلقة بالطبيعة:

المتلقي لأشعار الخنساء يلحظ ـ بوضوح ـ عموم رموز الطبيعة وانتشارها في لبنات البناء الفني كافة، وقد فاقت ـ كما وكيفاً ـ الرموز الأخرى المسهمة في بنـاء الصورة الرمزية في شعر الخنساء؛ حيث:" تعد الطبيعة ميداناً للرموز العديدة بمـا

[1] ـ انظر: أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 140.

تثيره في نفس الإنسان من سحر وجمال وشوق وحنين ومن توقٍ للبساطة والفطـرة والبراءة، وبما تحمل في طياتها من دهشة وإبداع وغموض، وبسبب أهمية الطبيعـة للمرء، وبفعل العوامل العديدة الاجتماعية والنفسية التي تشده إليها فقد اتجه الشعراء إليها ينهلون من رموزها وصورها ويتخذون من ذلك وسيلة للتعبير عن مواجـدهم وانفعالاتهم الذاتية"[1].

وبتلك الحيثية:" فإن الطبيعة تستمد قيمتها من علاقتها الحيويـة التفاعليـة مـع الإنسان، ويصبح لمعطياتها دلالاتٌ وإيحاءاتٌ عديدةٌ في نفس الشاعر تحملـه علـى توظيفها في شعره، رموزاً علها تستطيع أن تنقل إلى المتلقي أجواء الحالة النفـسية التي يعيشها الشاعر، أو تعبر عن تجربته الواقعية"[2].

لقد اندفعت الخنساء اندفاعاً قوياً ـ متأثرة بظروف حياتها ـ نحـو الطبيعـة، تستقطب رموزها باحثة عن متُنفس لها، وقد جمع هذا التنفس العديـد مـن رمـوز الطبيعة والتي تضمنت الجوانب الآتية: الرموز الحيوانية، والنباتية، ورمـز المـاء ومتعلقاته وأنواعه، ورموز الزمن بشتى صوره، إلى جانب رموز طبيعيـة أخـرى ظهرت بشكل متفرق في البناء الفني لشعرية الخنساء.

1.1.1.4 ـ الرموز الحيوانية:

ضم الإطار الفني للصورة الرمزية في شعر الخنـساء العديـد مـن الرمـوز الحيوانية على رأسها الخيل والإبل والأسود ومن الطيور الحمامة.

وقد عبرت **الخيل** عن الفروسية والشجاعـة لقوله تعالى:" وأعـدوا لهـم مـا استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو ا وعدوكم"[3]. وقد استحـضر الشعراء الجاهليون الخيل وحملوها الدلالات المختلفـة التي تُـشير إلـى التجربـة

---

[1] ـ شطناوي، لقمان رضوان، الرمز في الشعر الأردني الحديث ـ دراسة نظرية وتطبيقيـة ـ مطبعة الروزنا، عمان، الأردن، ط1، 2006م، ص: 91.

[2] ـ أبو مراد، فتحي محمد، الرمز في شعر محمود درويـش، عمـان، الأردن، ط1، 2004م ص:166.

[3] ـ سورة الأنفال، آية: 60.

الشعرية المعاشـة، وقد شكلت لفظة الخيل نسبـة وافرة من قـاموس الـشعـراء آنذاك، فمن هنا حملت الخنسـاء الخيل مرموزات كثيـرة، فتتخذهــا فـي هـذه الصورة رمزاً للقوة والسرعة في مطاردتها للعدو، وتبدو الـصورة واضـحة فـي قولها[1]:

وابكِـي أخَاكِ لخَيلٍ كالقَطَا عصـبٍ   فَقَـدن لما ثَـوى سيبـاً وَأنْهابـا

وابكِيـهِ للفارسِ الحامـي حقِيقَتَـه   وللضـريكِ إذا مـا جـاء منْتَابـا

يعـدو بِـهِ سابِـح نَهـد مراكِلُـه   إذا اكْتسى مِن سـوادِ الليل جِلْبابـا

حتـى يصبح قَـوماً فـي دِيارهـم   ويحتَـوي دون دارِ القَـومِ أسلابـا

وتقول [2]:

وابـكِ أخَـاك لخَيـلٍ كالقَطَا قِطَـعٍ   وللسخَـا والنـدى والعقْـر للنيـبِ

وتقول[3]:

صبحتَهـم بالخَيـل تَردي كأنهــا   جـراد زفَتْه ريح نَجـدٍ إلى البحـر

وتُعد **الناقة** من الرموز الحيوانية التي تواردت في شعر الخنساء، ولكـن هـذا الرمز دون غيره لم يرد بلفظه الصريح، وإنما اتخذ مكانةً في الصورة الرمزية عند الخنساء من خلال صفاته العديدة، وتحمل الخنساء الناقة رموزاً عديدة، فهي في هذه الصورة تتخذها رمزاً للحرب، وأشار إلى ذلك خليل الرفوع، بقوله:" مـن الـصور التي اقتنصها الشعراء الجاهليون من الناقة للحرب صورة مسح ضروع الناقة بتؤدة لتَدر عروقها اللبن؛ ولعل استجلاب هذه الصورة للحرب يدل على قُدرة أبطالها على الإمساك بزمام الحرب، كما يمسك الحالب فَخِذي الناقة ومن ثم إخضاعها بحِكمـة،

---

[1] ـ الخنساء الديوان، ص: 150 ـ 153. العصب: الجماعات. ثوى: مات. السيب: العطـاء. الأنهاب: الغنائم. الضريك: المحتاج. النهد: الضخم.

[2] ـ المصدر نفسه، ص: 317. النّاب والنيوب: التي عظُم نابها وطال، ولا يطول إلا إذا كانت كبيرة . وجمعها: نِيب.

[3] ـ المصدر نفسه، ص: 139. تردي: ترجم الأرض بحوافرها. زفَتْه: ساقته.

كما يمسح الحالب ضرع الناقة برفق، والنتيجة النصر، أو لنقل الفوز معنوياً(الشعور بالانتصار)، وماديا(الغنائم) مثلما يفرح الحالب باللبن نفسياً واقتصادياً؛ فمن يوجه الحرب ويفُوز فيها كمن يمتلك الناقة ويستدر لبنَها وإن كانت عنيفة"[1].

وتبدو الصورة الرمزية واضحة في قولها[2]:

شَددتَ عِصاب الحرب إذْ هِي مانِع فَألقَـتْ بِرجليهـَا مريا ودرتِ

وكانَـتْ إذا ما رامها قَبلُ حالـِب تَقَتْـه بإيزاغٍ دمـاً واقْمط ـَر تِ

وكان أبـو حسان صخر سما لها فَدوخَها بالخيـل حتى أقَـرتِ

منحت الخنساء للناقة رمزاً حسياً للتّمنع والعصيان، وهي في ذلك رمز للحـرب الشديدة صعبة المراس، فلا يقدر عليها إلا الفارس المتمرس لفنون القتال، فيـدوخها ويشد عقالها، كما تُدوخ الناقة المري. وبهذا التوظيف استطاعت الخنساء أن تمـنح الرمز دلالتين متغايرتين بفعل السياق، أضفت على أخيها صـخر العـزة والغلبـة والقوة، فأعطاه أهل الحرب بأيديهم ذلاً وخوفاً، وسلبتْ من غيره ذلك، ولم يكن مـن الناقة إلا أن اقمطرت لهم.

وتوظـف الخنسـاء الناقـة إشـارة إلى القـوة والسرعـة الفائقــة، فـي محاولـة لإبـراز العلاقـة بيـن معاويـة وصفـة راحلتـه التـي تحملـه[3]:

وإذْ فينـا معاويـةُ بـن عمـرٍو علـى أدمـاء كالجمـلَ الفَنيـق

[1] ـ الرفوع، صورة الحرب في الشعر الجاهلي، ص: 96.

[2] ـ الخنساء، الديوان، ص: 193ـ 197. شَددتَ عِصاب الحرب: هذا مثل شربته وأصله من الناقة العصوب؛ أي التي لا تدر حتي يعصب فخذها أو انفها بحبل لولاه لامتنعت درتها. ألقـت برجليها مريا: فرجت بين رجليها لتحاب. تقته: اتقته؛ أي تجنبته. الإيزاغ: خروج الدم دفعـة دفعة؛ أي جعلت دفع الدم بينها وبينه. اقمطرت: اشتدت.دوخها: ذللها . أقرت: ذَلت.

[3] ـ المصدر نفسه، ص: 69. أدماء: ناقة بيضاء. الجمل الفنيق: الجمل الكريم.

لقـد:" كان التجـاوب العميـق فـي نفـوس الشعراء تجـاه هذا الحيـ ـوان والإحسـاس الـذي يشعـر بـه هـذا الحيـوان تجـ ـاه الإنـسـان متبـ ـادلاً، والمشاركة الوجدانيـة لما تقـع عليـه واضحة فـي الصور التـي قدمهـا لنـ ـا الشعراء"[1]. فمن هنا اتخذت الخنساء الناقة رمزاً للدلالة على الحزن، حينما تـشبه ذاتها لفقد أخيها صخر، بتلك الناقة الحزينة على ابنها الذي افتقدته، وتبدو الـصورة واضحة في قولها[2]:

فَما عجـولٌ علـى بـو تُطِيفُ بِـهِ　　لَهـَا حَنِينـَان إِصغَـار وإِكْبَـار

تَرتـَع مـا رتَعتْ حتـى اذكـرتْ　　فـإِنما هِـ ـي إِقبـالٌ وإِدبـار

لا تَسمن الدهـر في أَرضٍ وإِن ربعتْ　　فـإِنما هـ ـي تَحنَـان وتَسجـار

يـوماً بِأَوجـد مِنـي يـوم فَارقَنـي　　صخْر وللدهـر إِحـلاء وإِمـرار

ترسم الخنساء عبر هذه الصور الشعرية مرارة الحزن على فقد صخر الذي يعـد منهجاً في حياتها، لذلك ترد الصور التي تصور الخنساء معذبة في قلبها المثكـول، لكن الأمل بعيداً في الإلتقاء بالفقيد.

ومن الحيوانات التي وظفتها الخنساء رمزاً للمرثي الأسد، حينما استخدمته رمزاً لشجاعة صخر، فتقول[3]:

سمـح الخَلِيقَـةِ لا نِكْس ولا غَمـر　　بل باسِـلُ مِثْلُ لَيثِ الغَابة العـأدِي

مِن أُسدِ بِيشَةَ يحمِي الخـّل ذِي لِبـدٍ　　من أَهلِهِ الحاضِرِ والأَدنَين والبـادِي

والأسد من الحيوانات التي استخدمت للدلالة على الشجاعة والقوة، كمـا حمـل معانٍ إيحائية كالافتراس والتوحش والإرهاب.

---

(1) ـ القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص: 103.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص:381ـ 385. العجول: هي الثكول التي فارقها ولـدها، وكـذلك الوالهة من النساء وسميت كذلك لعجلتها في حركتها. البو: أن ينحر ولد الناقـة ويؤخـذ جلـده فيحشى ويدني من أمه فترأمه وتدر عليه الحليب.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 394 ـ 395.

لقد:" كان الشعراء من خلال صورهم التي يرسمونها للأسد، يشبهون أنفسهم أو من يريدون مدحه من اعزة قومهم بالليث أو الضيغم أو أبي الأشبال، أو غير ذلـك. وتكاد صورة تشبيه الفتيان أو الفرسان أو الشجعان بالأسد تكون من أكثر الـصور استعمالاً في قصائد الشعراء؛ لأنهم كانوا ينفذون من خلالها إلى الفخـر والـشجاعة والإشادة بالماضي المتمثل في صورة هؤلاء"[1].

فتناولت الخنساء لفظة الأسد رمزاً معبراً عن الصفات التـي يحملهـا أخوهـا صخر، حينما يهاجم الأعداء، فيصبح عدواً لهـم، ورداً لفعلهـم، وتبـدو الـصورة واضحة في قولها[2]:

حامـي الحقيق تَخَالُه عِنْـد الوغـى أسـداً بِبِيشَـةَ كاشِـرِ الأنْيـابِ

أسـداً تَنَـاذَره الـرِفَاقُ ضبارمـاً شَثْـن البـراثِن لاحِـقَ الأقْـرابِ

ومن الألفاظ الحيوانية الأخرى التي وردت عند الـشعراء الجـاهليين بـدلالات مختلفة لفظة الحمامة، ومن أهم الإشارات التي عبرت عنها البكاء والنواح والحزن، فهي تثير في بكائها أو نواحها شجونهم وتهيج فيهم لوعة البعد والفـراق[3]. وفـي العصور القديمة الكلاسيكية كانت الحمامة رمزاً للعاشق المحب، وهي رمز أفروديت عند الإغريق وفينوس عند الرومان[4].

وفي شعر الخنساء ترد الحمامة رمزاً للنواح والبكاء في كثير من شعرها، وتبدو الصورة واضحة في قولها[5]:

أبكِـي لِصخْـرٍ إذا نَاحتْ مطَوقَـةٌ حمامةٌ شَجـوها ورقَـاء بِالـوادِي

---

(1) ـ القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص: 176.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص: 235.

(3) ـ انظر: القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص: 200.

(4) ـ انظر: سيرنج، فيليب، الرموز في الفن، الأديان، الحياة، ترجمة: عبدالهادي عباس، دار دمشق، ط1، دمشق، 1992م، ص: 190

(5) ـ الخنساء، الديوان، ص: 393. الورقاء: الحمامة؛ سميت بذلك لأن لونها الورقـة، وهـو سواد في غُبرة، أو سواد وبياض، كدخان الرمث.

في هـذا البيت تلجأ الشاعرة إلى الربط بيـن حالة هذه الحمامة التـي تنـوح وذاتها، ومن اللافت للنظر أن الشاعرة تستخدم أكثر صيـغ المبالغـة في وصـفها لحزنهـا وبكاءها؛:" حتى أصبحت المبالغـة ملازمةً لهـا فـي تصرفِها وسلوكها وعواطفها"[1]. وفي ألفظها وتجاربها الشعرية.

2.1.1.4 ـ الرموز النباتية:

تُعد الرموز النباتية من الرموز التي وردت في شعر الخنساء؛ ولعل هذا راجـع إلى طبيعة البيئة الصحراوية في العصر الجاهلي، والنبات أينما وجد:" يحمل دلالات غنية رمزياً لارتباطه بالأرض وتعبيره عن الإحساس بالخصب والحياة"[2].

لذلك نجد الخنساء تتخذ من المرعى الخصب رمزاً للحياة التي افتقـدتها بمـوت زوجها(مِرداس)، فقد كانت تستأنس به كما تـستأنس بـالمرعى الخيـل والإبـل، وتقول[3]:

إذْ نَحـن بالأتْـمِ نَرعـاه ويسكِنُنَا   جولٌ خَصِيب بِـهِ تَستأنِس السـرب

كـأن ملْقَى مسـاحٍ مِـن سنَابِكِـهِ   بين الخُبـو إلى شَعـرٍ إذا ركبـوا

ومن النباتات الأُخرى التي استخدمتها الشاعرة للتعبيـر عـن الدلالـة الـسلبية الهراس(نبات ذو أشواك)، وقد رمزت بها إلى ما تعانيه من الألم ومرارة الفـراق، فغابت عن مخيلتها الأزهار والرياحين، واتسعت دائرة الحزن عنـدها ألمـاً علـى صخر؛ لذلك انعكست هذه الدلالات من الفرح والسرور إلى الألم والحـزن، وتبـدو الصورة واضحة في قولها[4]:

---

(1) ـ القيسي، الخنساء ظاهرة فنية جديدة في الشعر العربي، ص: 226.

(2) ـ شطناوي، الرمز في الشعر الأردني الحديث، ص: 119.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص: 398 ـ399. الأتم: موضع في ديار بني سليم. الجول: المرعى، يضرب نباتُه في شدة خُضرته إلى السواد من كثرة مائه. السرب: واحدتُها سربة؛ وهي الجماعة مـن النـاس والخيل والإبل وغيرهم. الأمسح من الأرض: المستوي. الخُبو: وادٍ إلى جنب قباء. شَعر: جبل.

(4) ـ المصدر نفسه، ص: 191. السريح: سيور النعال التي تُنْعل بها أخفاف الإبل، وحوافر الخيل إذا حفِيت. الطباق: أن تقع أرجلها في مواضع أيديها، كما يطابق الكلاب إذا وثَب. الهراس: جمع هراسـة؛ وهي نبات له شَوك مدور. صرت: كان لها صوت عند الجزع.

إذا زجروهـا في السريـج وطابقَتْ   طِباقَ الكِلابِ في الهراسِ وصـرتِ

3.1.1.4 ـ رمز الماء ومتعلقاته:

جاء في الذكر الحكيم قوله تعالى:"وجعلنا من الماء كل شيء حي"[1]؛ لذلك ارتبط الماء بالحياة، فإن وجد في مكان ما، صحبته كل مظاهر الحياة، وإن فقـد اختفـت بفقدانه كل مظاهر الحياة.

ومن هنا صار الماء ومتعلقاته رمزاً زاخراً بكل معاني الحياة وما يصحبها مـن عيشٍ رغيد وأملٍ مديد، وكذلك:" تُضاف للماء معانٍ رمزية أخرى يغدو معها رمزاً للحياة والخلود "[2]. كما اعتُبِر أيضاً:" رمزاً للتطهـر مـن الخطايـا و الأرجـاس والدنس"[3].

لقد جرى الماء في بحور الخنساء الشعرية حاملاً العديد من الدلالات الرمزيـة التي تسبح في غدران الجود ووديان الكرم، فالغيث رمزٍ للخير والعطاء، والخنـساء في هذه الصورة شبهت صخر بالغيث لكثرة عطاءه وخيره للفقراء والمساكين، فـي قولها[4]:

وما الغَيثُ في جعدِ الثرى دمِثِ الربا   تَبعـقَ فيـه الوابِـلُ المتَهلـلُ

بِأفْضـلَ سيباً مِن يديـك ونِعمـةً   تَعم بهـا بـلْ سيب كفيـك أجـزلُ

صورت الخنساء كرم صخر فـي قومـه غيثاً يمشي على الأرض، وينزل من السماء، والقارئ فـي نصوص الخنسـاء يجد فيهـا العديـد مـن هذه التعابير

(1) ـ سورة الأنبياء، آية: 21.

(2) ـ عجينة، محمد، موسوعة أساطير العرب عن الجاهليـة ودلالاتهـا، دار الفـارابي، ط1، بيروت، 1994م، ص: 252.

(3) ـ يحياوي، رشيد، ماء الشعر الجاهلي، جذور، م2، ع3، 2000م، ص: 161.

(4) ـ الخنساء، الديوان، ص: 320، 321. جعد الثرى: قد تَقَبض من كثْرة نَداه. دمِث: سـهل. الربا: جمع ربوة، وهو ما ارتفع من الأرض على ما حوله. تَبعق فيه: حل فيه، وتفجر فِيهِ.

والشواهد فمنها قولها[1]:

غِيـ ـَاثُ العشِيـ ـرةِ إن أمحلُـ ـوا يهين التـ ـلاد ويحيـ ـي الجِـ ـدا

4.1.1.4 ـ مفردات الزمن:

":يمثل الزمن جانباً مهماً في حياة الإنسان فمن خلاله وبوساطته يكتسب الإنسان خبرته ومعرفته بالعالم، ويحدد وجوده وهويته، فكل إنسان زمنه/ تاريخه الخاص الذي هو حصيلة خبراته وتجاربه الشخصية"[2].

ورد في شعر الخنساء العديد من رموز الزمن جامعةً الغالبية العظمى من مفرداته، وقد تضافرت تلك المفردات في تجسيد أبعاد تجربة الخنساء القاسية مع الزمن، وصارت تلك الرموز في منظومها رمزاً بارزاً لكل ما هو مفجع ومرير.

فهاهو الزمن بريبه قد نال من الخنساء بنطائحه في غياب صخر، وصارت وأهلها ذبائح تحت شِفارِهِ، ويتضح ذلك في قولها[3]:

فَـ ـأصابنـ ـَا ريـ ـب الزمـ ـ ـن فَـ ـنَالَنَـ ـا مِنْـ ـه بِنَاطِـ ـ ـح

فاليـ ـوم نَحـ ـن ومـ ـن سِـ ـوا نَـ ـا مِثْـ ـلُ أسنَـ ـان القَـ ـوارح

إِذْ غَـ ـاب مِـ ـ ـدرهنَـ ـا وأُسـ ـلِمـ ـنَـ ـا لأيـ ـ ـامٍ كوافِـ ـ ـح

وتَعـ ـَذرتْ أُفُـ ـ ـقُ البِـ ـ ـلا دِ فَمـ ـَا بِهـ ـَا وشَـ ـلٌ لِماتِـ ـح

تُـ ـذْري السـ ـوافِ على السـ ـوا مِ وأجـ ـدبتْ سبـ ـلُ المسـ ـارح

فكأنمـ ـ ـا أم الزمـ ـ ـ ـ ـ ـن نُحـ ـورنَا بمـ ـدى الذبائِـ ـح

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص: 147. أمحلوا: أجدبوا. التلاد: المال الموروث. الجدا: العطية.

[2] ـ الطواسني، شكري، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة(دراسة في بلاغة النص)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص: 508.

[3] ـ الخنساء، الديوان، ص: 332ـ 334. ناطح: أمر شديد. المِدره: الرجل الشديد في القوم يتقُون به العدو؛ بيده ولسانه. الكوافح: الشدائد اللواتي كفَحتْنَا. تعذرت: أعيت؛ أي قل بها الماء والخير فتعذرت علينا فما نجد بها شيئاً بعد صخر. السوافي: الرياح. على السوام: على المال كُله. سبلُ: طرق. المسارح: الفلوات. المدى: الشفار.

لقد أصبح الجميع بعد رحيل صخر أيتاماً أشقاهم الزمان، ولكن لا شقاء يفـوق شقاء الخنساء، فتقول(1):

فَابكِـي أَخَاكِ لأيتَامٍ وَأَضـر بهـم ريـب الزمان وكُل الضر أَغْشَانـي

وشغل الدهر الشعر العربي؛ لأنه شغل الفكر العربي القديم، فهـو رمـز لقـوة غريبة فاعلة في الحياة، تدمر وتسلب الحياة رونقها، دون أن يملك المرء حيالها أية قدرة، فهو حركة دائمة تعبثُ بالحياة، وتسلب الناس أحبـتهم. والمتلقـي لأشـعار الخنساء يلحظ كثافة رمز الدهر يأتي أكثر من ثلاثين مرة. حيـثُ تقـول الخنـساء مشخصة الدهر، ومانحة إياه القدرة والصفات الإنسانية القادرة على الفعل والتـأثير، وتبدو الصورة واضحة في قولها(2):

تَعرقَنـي الدهـر نَهسـاً وحـزا وَأوجعنـي الـدهر قَـرعاً وغَمـزا

فهي تشخص الدهر، مانحةً إياه الفاعلية، فهو الذي ذهب بأهل بيتها، وترسم لذلك تشبيها دافقاً بالمعاني، فهذا الدهر حزها من كل مكـان بأسـنانه، فهـو كـالحيوان المفترس يقطعها بأسنانه كما يقطع الإنسان ذبيحته بالسكين، فلم يـدع منهـا شـيئاً، وأوجعها بضرباته المتتالية بفقد أخويها معاوية ومن ثم صخر، فكأنما هو إنسان قوي يضربها على رأسها ويديها.

ويعد الدهر أيضاً رامياً ماهراً، وقد كانت الخنساء في مرماه ولات حين مناص، فتقول(3):

أَرى الـدهر مـا تَطِيشُ سِهامـه وليس لِمـن قد غَالَه الدهر مرجِـع

كذلك من مفردات الزمن فصول السنة وتلك الرمـوز:" لا تظهـر فـي العـالم الشعري بنفس الصورة التي تمثلها في عالم الواقع؛ فالشاعر يستمد عناصـر هـذه الرموز وجزئياتها من الخارج، ولكنه يوفق ويؤلف بينها فيضفي عليها جـواً مـن

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 412.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 273. تَعرقُه: تَحوفُه. النهس: القطـع بالأسـنان. والحـز: القَطـع بالسكين. القَرع: ماقُرع على الرأس. والغَمز: ماغُمِز باليدين.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 318.

إبداعه، تنصهر فيها العلاقات الطبيعية لتحل محلها علاقات ذاتية تعبر بدورها عـن الحالة النفسية للشاعر، فيبدو الشتاء موحياً ببرودة المشاعر والأحاسيس، والخريـف بذبولها والربيع بتجدد ظهورها والصيف بقوتها، وتختلف هذه الدلالات من شـاعر لآخر ومن قصيدة لأخرى، وفق نظرة الشاعر تجاه رمزه"[1].

وفي البيت التالي تتخذ الخنساء الدلالة السلبية للشتاء رمزاً يوحي بجـود صـخر وبذله، وتبدو الصورة واضحة في قولها[2]:

أبا اليتامـى إذا ما شَتْـوةٌ جحـرتْ   وفي المزاحِـفِ ثَبتٌ غَيـر وقّـَافِ

وكذلك كان يطعم القوم من الشحم ولو كان الشتاء قد جعل اللحم غـالي الـثمن، وتقول[3]:

يطْعِـم القَـوم مِـن الشحـمِ إذا   أَغْلَـتِ الشتْـوةُ أَثْمـان الجـزر

فبقدر ما يترك الشتاء من دلالات سلبية في نفس المتلقي يعادلها ـ في الوقـت ذاته ـ إيحاءات إيجابية متعلقة بالمرثي.

واحتل الليل في شعر الخنساء مكاناً رئيساً، وتجلى بصور مختلفة ليعبر عـن الحزن المستمر المقيم في نفسها، والليل عندها مثير للشجون والمخاوف والظنـون ومجيئه رهين ببعث الحزن واستحضار الذكريات الممضة، ورمز للوحدة والوحشة، وصورة من صور الحزن والكآبة والخوف، ووفق هذا المعنى يظهـر الليـل فـي قصيدتها التي ترثي فيها معاوية، فهو ليل تصحبه الدواهي، ومليء بالحزن والخوف من بعـد معاويـة الذي كان يحميها فيـه:" وقد أرادت الشاعرة من تكرار هـذا الوصف الذي يحجم قـدر مصيبتهـا، ومـن ثم يوحـي بعظم المصاب، والمصاب

---

(1) ـ شطناوي، الرمز في الشعر الأردني الحديث، ص: 92.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص: 409. جحرت: تأخر مطرَها، والجمع جواحر. غيـر وقـاف: لا يقف عن القتال.

(3) ـ المصدر نفسه، ص:410.

فيـه، وهو معنى حاولت الشاعرة تأكيده، بكـل مـا أوتيـت مـن طاقـات تعبيرية"[1]. وتبدو الصورة واضحة في قولها[2]:

ألا لا أرى فـي الناس مِثْلَ معاوِيـه　　إذا طَـرقَتْ إحـدى الليالي بِداهيـه

بِداهِيـةٍ يصغِـي الكِـلاب حسِيهـا　　وتَخْـرج من سِـر النجِي علانِيـه

يبدو الليل مطلاً دائماً بوجهه القاتم الكئيب عند الخنساء، فيصبح عندها بظلامـه بديلاً للبسمة حاملاً رمز الحزن، تقول[3]:

أبـتْ عينـي وعـاودتِ السهـودا　　وبِـت الليـلَ مكْتَئِبـاً عمِيـدا

لِذِكْـرى معشَـرٍ ولـوا وخَلَـوا　　علَينـا مِـن خِلافِتِهـم قُعُـودا

الشاعرة إنما تعبر عن الشعور بالحزن العميق والوحشة التي يجلبها مجيء الليل وصوره الممثلة بالظلام والصمت والاكتآب، وفي هذا الليل يزداد الشعور بالوحـدة والعزلة والاغتراب، ووسط هذا الإحساس رجعت عينها إلى عادتها فـي الـسهر، وأصبحت تمضي الليل حزينة كمن أصابه مرض أو برح به العشق.

والليل رمز لسيطرة الموت ونفوذه على الإنسان، وتبدو الصورة واضـحة فـي قولها[4]:

كَم مِـن منَادٍ دعـا والليلُ مكْتَنِـع　　نَفستَ عنْه حِبـال الموتِ مكْـروبِ

---

[1] ـ الهليل، التكرار في شعر الخنساء دراسة فنية، ص: 109.

[2] ـ الخنساء، الديوان، ص: 58. الداهية: المصيبة. وتضغي الكلاب: أي تتضور من الجوع. حسيسها: صوتها الخفي. تخرج من سر النجي علانية: أي يخرج سرهم علانية من شدة الأمر.

[3] ـ المصدر نفسه، ص: 114. عميدا: الثابتُ الوجد، الذي قد ثَبتَ الوجد في كبِدِه.

[4] ـ المصدر نفسه، ص: 316. مكتنع : دانٍ قريب.

5.1.1.4 ـ رموز طبيعية أُخرى:

وامتداداً لإحداثيات التفاعل بين الذات والواقع، تجلى في شعر الخنـساء رمـوز طبيعية أُخرى متنوعة، من أبرزها الريح:" تلك القوة الطبيعية التي لا يستطيع أحـد صدها أو مقاومتها"[1].

وتختلف نظرة الخنساء للريح كرمز طبيعي باختلاف التجربـة التـي تعيـشها، فأحياناً تراها رمزاً للخير والقوة، وأحيانًا أخرى على النقيض من ذلك.

وإذا ما هبت الريح فلا مفر لأبناء الصحراء من التحافها، وحبذا الالتحاف بها إذا ما كانت هادئة رطبة، يسعد الناس بغدوها وسراها. رأت الخنساء كل هذا وأكثر في كرم أخيها صخر، فكانت الريح رسولها ورمزها لبث هذه الدلالة، فتقول[2]:

القَـــوم أَعلَـم أن جفْنَتَـــه   تَغْـدو غَداةَ الريـج أو تَسـرِي

وإن هبت الريح بما لا تشتهي الأنفس، وضاقت بالناس أرزاقهم فاعلم أن صخراً من تحت صرادها ومن بين غبارها ملاذ لقومه، فتقول[3]:

والمشْبع القَوم إن هبتْ مصرصِرةٌ   نَكْبـاء مغبـرةٌ هبتْ بِصـرادِ

وإذا ما اشتد هبوبها وأعصفت بأغصان الشجر فإن صخراً[4]:

معقِلُ النـاسِ إذا مـا عصفـتْ   جِـرِبياء الريح فيهـا بالحظِـر

بانتقال بين رموز الطبيعة الأخرى نجد أن للقمر أهمية خاصة عند شعوب العالم القديم، فقد كان معبوداً لبعض الشعوب، ورمزاً معبراً للأمان والاستقرار، فـالعرب تخاف الخسوف وتؤوله تأويلات متعددة، تنتهي جميعها إلى معنى الفزع والرعـب؛ لأن هذه الظاهرة ـ الخسوف ـ تحمل تغييراً لمسار الحياة الطبيعية التـي ألفوهـا

---

(1) ـ أبو مراد، الرمز الفني في شعر محمود درويش، ص:178.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص: 111.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 396. مصرصِرة: لها صوت. الصراد: السحاب الذي لا ماء فيـه، وفيه برد.

(4) ـ المصدر نفسه، ص: 410. الجربياء: الريح التي تقع بين الجنوب والصبا. الحظـر: مـا يحظر به من أغضان الشجر.

واعتادوا عليها، وشكل ظهورها اليومي المتكرر استمراراً لدورة حياتهم؛ لذا كان في فقدها فجأة(خسوف القمر) تعطيل لهذه الدورة[1].

وعندما يشبه شاعر الرثاء مرثيه بالقمر لا يقصد بالتشبيه جمال المحيا والشكل؛ لأن الرجل في بعض الأحيان لا يشبه بالقمر في الجمال، وإنما يقصد ما هو أبعد من هذا، إنه أراد أن هذا القمر بوجوده وظهوره حمل الأمان والاستقرار، وتم هـذا الظهور دورة الحياة[2]. لذلك لم تذكر الخنساء عندما شبهت مرثيها بالقمر تفـصيلاً للناحية الجمالية، وإنما ذكرت قوته وسيادته التي تكفل لها الأمان والاستقرار، وهـو ما تبحث عنه المرأة في الرجل؛ لذلك قالت[3]:

كُنـا كأنجـمِ ليـلٍ وسطهـا قمـر   يجلُو الدجى فهوى من بيننا القمـر

يا صخر ما كنتُ في قومٍ أُسر بِهـم   إلا وإنـك بيـن القَـومِ مشْتَهـر

فاذهب حميداً على ما كان من حدثٍ   فقَـد سلَكْـتَ سبيـلاً فيـهِ معتَبـر

هذا هو القمر الذي يجلو ظلمات الحياة، ويوفر الأمن والاستقرار، ويقضي على الصعوبات التي تمر بهم.

ويظهر الشهاب أيضاً رمزاً من رموز الطبيعة التي عبرت عنها الخنساء فـي شعرها، فالشهاب رمز للإهتداء، ونجد الشاعرة تجول ببصرها فتقع على رمز متفرد في لمعانه، اتخذه الناس علامة يهتدون بها، والبعض يخشى من ناره، ومـن ذلـك قولها في رثاء زوجها مرداس[4]:

والفَيض فِينَـا شِهاب يستَضـاء بِهِ   إنـا كـذاك مِنـا تَخْـرج الشهـب

وإن كان قـوم الخنساء هـم أصل كل شهـاب؛ فقـد قصدهم الناس للهدايـة،

---

(1) ـ انظر: السريحي، الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، ص: 174.

(2) ـ المرجع نفسه، ص: 175.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص: 54. بتحقيق: عبد السلام الحوفي.

(4) ـ المصدر نفسه، ص: 254. الفيض: تعني به مِرداساً. الشهاب: النجم المنقَض.

وهذا هو صخر انتصبته الأعين، فتقول[1]:

نَصبتَ للقَـوم فيهِ قَصـد أعينهـم مِثلَ الشهـابِ وهم شَتـى عبادِيـد

2.1.4: الرمز الأسطوري:

ترتبط نشأة الأسطورة بفجر الإنسانية وبدايتها، حيث كانت وسيلة لتفسير ظواهر الخوف، و:" صلة الشعر العربي بالأساطير صلة قديمة ترجع إلى العصر الجـاهلي ذاته، حيث احتوى الشعر العربي منذ ذلك العصر على بعض الإشارات الأسطورية كالإشارة إلى حكاية زرقاء اليمامة الأسطورية...وأسطورة الهامة أو الصدى..."[2].

وتعامل الشاعر مع هذه المرويات معتمداً على تأمله لها مـن خـلال موقفـه الشعوري الراهن، حيث يبعث فيها النبض والحياة مرة أُخرى بإدخالها فـي سـياقه الشعوري الخاص.

يأتي في مقدمة المعتقدات الأسطورية في العصر الجاهلي الموت وما بعده من أمور أُخرى، إذ يعتبر الموت من الأساطير التي رسخت في ذهن الخنساء؛ ولكن لم تقف الأساطير الجاهلية عند الموت بعينه، وإنما:" الاعتقاد بخلود الروح هو ما دارت حوله أكثر الأساطير الجاهلية، فالروح لا تفنى وإنما يفنى الجـسد؛ لـذلك كانـت الأرواح تحل في الشجر والحجر، وتستقر في الأماكن المهجورة، والآبار القديمـة، كانوا إذا غم عليهم أمر الغائب جاءوا إلى بئر قديمة بعيدة الغور، ونادوا: يافلان، أو أبا فلان ثلاث مرات، فإن كان ميتاً لم يسمعوا ـ في اعتقادهم ـ صوتاً"[3].

وقد كان الأمر منوطاً في شدته بالطريقة التي تم بها الموت، حيـث :" يـزداد الأمر تعقيداً إذا أُزهقت الروح إزهاقاً، أو إذا طُل الدم بسيوف الأعداء؛ لأن المـوت إذا كان بسبب جرح، فإن الروح تخرج من الجرح، وتتحول طائراً يرفْرفُ فوق قبر

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 257. عبابيد: متفرقون منهزمون.

(2) ـ زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكـر العربي، القاهرة، ط1، 1997م، ص: 179.

(3) ـ أبو سويلم، انور، دراسات فـي الـشعر الجـاهلي، دار عمـار، عمـان، الأردن، ط1، 1408هـ/ 1987م، ص: 41.

القتيل، يصيح ويضِج، وتبقى الروح قلقةً هائمةً لا تستقر حتى يؤخذ بثأرها، ويظـل القتيل في قبره يقِظاً متَتَبعاً لأخبار أهله، تخبره بها هامته"[1].

تقول الخنساء[2]:

ومـا سـؤالي ذاك إلا لِكَـي يسقَـاه هامٍ بالروي في القِفَـار

في إطار شكوى الزمان استندت إلى هذا الرمز الأسطوري تعبيراً عن فجيعتهـا في أخيها وخوفها من المجهول، فتقول[3]:

أبقَـى لَنَا كـل مجهـولٍ وفَجعنَـا بِالحالِمين فَهم هـام و أرمـاس

وكانت الخنساء بتأثير الحب والحنان لأخيها صخر كثيرة القلق والخوف عليـه كلما شارك في الحرب، وقد صدق قلقها بعد ما أصيب ومات وأصبح رهينة لـذاك القبر الذي تغدو وتعود عليه رياح الزمان لتمحي معالمه، فتبكي الخنساء على هـذا الفقيد فتعود تذكر ما كان يتحلى به من شجاعة فتذكر ناقته الضامرة لكثرة تدريبها، والتي أشبه ما تكون بطائر الفنيق الأسطوري، وتبدو الصورة واضحة في قولها[4]:

وكُـل ذَمـولٍ كالفَنيـق شِمِلّـةٍ وكُـلّ سـريعٍ آخِـر اللّيـل آزح

ونظراً لرسوخ هذا المعتقد في أذهان الجاهليين؛ فإن فكرة هذا الطـائر تترصـد الخنساء فلا تدعها تهنأ بنعمة النسيان، فتعكف على تذكيرها بصخر طـوال الأيـام، وقريب من التعبير عن طائر الفنيق، وإيراد المدلول الحمامـة ومـا يرتبط بها من

---

(1) ـ أبو سويلم، دراسات في الشعر الجاهلي، ص: 42.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص: 52. بتحقيق: عبد السلام الحوفي.

(3) ـ المصدر نفسه، ص:63.

(4) ـ المصدر نفسه، ص: 33. الذمول: الناقة التي تسير سيراً ليناً. الفنيق: طائر لا يؤذي أهـل الأرض. الشِملة: السريعة. الآزح: المتباطىء أو المتخاف.

معتقدادت أسطورية، تقول الخنساء[1]:

إنـي تُذكرنـي صخراً إذا سجعـتْ   على الغُصون هتُوفٌ ذَاتُ أَطْـواق

فلا تملك الخنساء حيال ذلك إلا البكاء، فتقول[2]:

أبكِـي لِصخـرٍ إذا نَاحتْ مطَوقَـةٌ   حمامـةٌ شَجوها ورقَاء بِالـوادِي

وقد توالى ظهور تلك المطوقة[3]، في أشعار الخنساء مرات عديدة، إذ أتاح هذا التعدد بث أجواء أسطورية على تجربة الخنساء، برز من خلالها الرمز الأسطوري مفعماً بالدلالة ثر الإيحاء.

3.1.4 الرمز التاريخي:

من الرموز بالغة الأثر في الشعر العربي الرموز التاريخية، ويتوافق هذا مـع النظر إلى اعتبار أن: "الأحداث والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونيـة عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلـك دلالتهـا الـشمولية الباقية، التي يختار الشاعر منها ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي"[4].

وأما الخنساء فلم يحفل شعرها بشخصيات تاريخية، وإنما يرد الرمز التاريخي في أشعارها بأنماط أُخرى:" يمثل الرمز الدال على حدث والرمز التاريخي الجمعي الدال على فئة أو أمة أو فترة متميزة "[5].

وهكذا استقت الخنساء من موروثها التاريخي ـ الأمم البائدة ـ رمزاً لحتميـة الموت والفناء؛ لذلك وجدت في قوم ثمود رمزاً للإبادة الجماعية، فقد استوحت هـذا

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 344.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 393.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 125، 305، 317، 408.

(4) ـ زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص:151.

(5) ـ خالد، سليمان، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، إربد، الأردن، 1987م، ص:46.

الرمز بعد أن قُتِلَ أخوها، فنهض إخوته إلى أخذ ثأره فقتلوا، ولم يكن بين الحـادثين إلا بقدر خمسة أيام؛ لذلك اتخذت من قوم ثمود رمزاً لمصابها فيهم، فنسمع صرخات الموت، في كل بيت صرخة ودمار وفناء، كصرخة قوم ثمود، حيث قالت(1):

أبـتْ عيـني وعـاودتِ السهـودا وبِـت الليـلَ مكْتَئِبـاً عمِيـدا

لِذِكْـرى معشَرٍ ولَّـوا وخَلَّـوا علَينـا مِـن خِلاقَتِهـم قُعُـودا

تَولـوا ظِمء خَامِسـةٍ فَأمسـوا مـع الماضِين قَـد لَحِقُوا ثَمـودا

ومن تلك الرموز التاريخية التي استعانت بها الخنساء في إغناء تجربتها الشعرية مملكتا الفرس والروم، وهما قطبا العالم قديماً، وذِكرهما يجلب إلى ذهن المتلقي كل رموز الحضارة والتقدم من ناحية، ومن أُخرى يعيد إلى الأذهـان رمـوز الغلبـة والقهر، ومن ثالثة يتمثل أمام المتلقي كافة رموز الفسق والفساد وانحـلال الراعـي والرعية، ولكن ما قيمة هذا كله أمام حوادث الدهر، فتقول(2):

كُـل ابن أُنْثَى بِريبِ الدهر مرجـوم وكُـل بيتٍ طَوِيـل السمكِ مهـدوم

لا سوقَـةٌ منهـم يبقَـى ولا ملِـك مِمـن تُملكُـه الأحـرار والـروم

كل سواء أمام إرادة ا ـ عزوجل ـ لا فرق بين كسرى وقيـصر وعبيـدهم، الملك والمملوك مرمي بحوادث الدهر.

وإن كان ذكر الفرس والروم يدخل في نمط الرمز التاريخي الجمعي (الدال على أمة)، فإننا في هذا الشاهد التالي نقف أمام نمط رمزي آخر مشابه للرمز الـسابق، ولكنه يحمل في ذهن الخنساء كل دلالات الفخر والعزة، ألا وهو شرف الانتماء إلى عشيرة آل بدر، وإن كان الانتماء إليهم هو غاية كل عربي يبحث عن العزة والنخوة وحماية العشيرة، فها هي الخنساء تُعرض عن مصاهرة سيد آل بدر فماذا يكون حال

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 114 ـ 117. ظمء خامسة: أي عطش أيام خمـسة، وأصـله أن الرجل كان إذا نوى سفراً بعيداً عود إبله أن تشرب كل خمسة أيـام مـرة؛ لتتحمـل العطـش. وأرادت هنا أنهم سافروا سفراً بعيداً؛ وذلك في طلب الثأر.

(2) ـ المصدر نفسه، ص: 123.

من هو أقل منهم شأناً، لاشك أن الخنساء بهذا التوظيف قـد منحـت لنفـسها كـل الدلالات المتعلقة بهذه العشيرة، وسلبتها دريد بن الصمة وآل بدر أنفسهم؛ لذلك قالت في سياق اعتراضها على دريد بن الصمة زوجاً لها معارضة لرغبة أخيها معاوية، فتقول[1]:

لَئِـن َأنْكَحتَنـي غصـباً دريـداً ... لَقَـد أودى الزمـان إذاً بصخْـر

َأتكْرِهنـي هبِلْتَ علـى دريـدٍ ... وقـد أصفَحتُ سيـد آل بـدر

لا شك أن توظيف هذا الرمز التاريخي قد أقنع المتلقي بالانضمام إلـى جانـب الخنساء في رفضها لدريد، حتى وإن لم تكن لدريد في ثقافة المتلقي سابقة تعيبـه أو تقلل من قدره، لكنه سحر الرمز التاريخي وما يستدعيه إلى الأذهان من عز وشرف ونخوة ونصرة للحق ارتبط كل الارتباط بتلك العشيرة المرموز بها إلـى الـشهامة والفخر العربي.

4.1.4 الرمز الديني:

يقصد بالرموز الدينية ما يستدعيه الشعراء من مواقـف وأحـداث أو أعـلام وأماكن، أو مخلوقات لها صلة بالديانات السماوية أو السيرة النبوية.

ولا شك أن مثل تلك الرموز تمتلك قوة إيحاء تفوق قوة أي رمز آخر، وهذا عائد لما تملكه من واقع اعتقادي يؤمن به الناس ولا يقبل بأي حال من الأحول جـدالاً أو حتى نقاشاً.

عندما أرادت الخنساء أن تُكسب دلالاتها نوعاً من القداسة، عمدت إلـى رمـز ديني عتيق يتوجه إليه الناس قلباً وقالباً من مشارق الأرض ومغاربها، الـذليل فـي كنفه عزيز، والمستوحش من الناس في ظله أنيس، إنه البيت العتيق بيت ا المحرم والحرام والحرم.

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص: 371.

تقول الخنساء[1]:

حلَفْـتُ بِرب صهْبٍ معمـلاتٍ   إلـى البيتِ المحـرمِ منْتَهاهـا

لقد حلفت الخنساء، وهي صادقةٌ، والمتلقي لا يجرؤ على تكذيبها بعـد الحلـف با ، ولا يحتاج إلى أكثر من ذلك لتصديق دعواها، ولكن عادة ما يتطلع الإنسان إلى قرائن ملموسة حبذا لو اجتمع الناس على الإقرار بمصداقيتها، ولم تجـد الخنـساء رمزاً عقدياً يمنح تجربتها القدسية واليقين بعد الحلف أخصب من البيت المحرم.

البيت المحرم مقصد كل خير وملتقى كل القلوب، ولا شك في ذلـك، وفقـدان صخر مصيبة لقومه لاشك ـ أيضاً ـ في ذلك .

لا شك أن مثل تلك الرموز تضفي على الدلالة أجواء دينية تمنحهـا الخـصب والإثراء، الأمر الذي يجعل المتلقي منقاداً متحفزاً لاستقراء كل دلالـة يبعـث بهـا الرمز في نطاق التجربة الشعرية.

5.1.4 الرمـز اللونـي:

لقد اهتم الشعراء بالألوان، وتفاوتوا في درجة اهتمامهم بها، ويمكـن القـول ـ دون أيةِ مبالغة ـ إنه لم يخرج عن ذلك أغلب الشعراء من قديمٍ أو حديث.

وتتحمل الرموز اللونية داخل النص الشعري بدلالات غزيرة، وتكشف عن أبعاد تجربة الشاعر من ناحية، ومن أُخرى تُسهم ـ بشكل فعال ـ فـي كـشف رؤيتـه الشعرية للواقع.

"وفي لغة الشعر ليست الكلمات مساوية تماماً لما تدل عليه وليست (علامـة) واحدة عليه، ومن هنا تنفي (رتابة) القول، و(صراحة) المعادلة بين الدال والمدلول، لتتفتح دلالات، وتتخلق طاقات "[2]. كما أن:" استخدام اللـون لا يأتـي لوظيفـة

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص: 279، 280. الصهب: الأبل التي يخلط بياضها حمرةٌ. المعملات: المكلفة بالسير. رزئَتْ: أُصِيبت.

[2] ـ عيد، رجا، القول الشعري(منظورات معاصرة)، منـشأة المعـارف، الأسـكندرية، ط1، 1995م، ص: 118.

زخرفية جمالية محضة، بل لهدف نفسي يثري التجربة والمعنى، ويقيم بناء الرمز"[1].

وعن رمزية الألوان في شعر الخنساء فقد استقطبت ملكي الألوان(الأبيض والأسود) لطرح دلالات متقابلة تبرز مرارة الواقع الذي تعيشه في ظل غياب أخويها صخر ومعاوية. تقول الخنساء[2]:

وكم من فارسٍ لكِ أُم عمرو ... يجِل برمحِهِ الأنَس الحريدا

كصخْرٍ أو معاويةَ بن عمرو ... إذا كانَتْ وجوه القومِ سودا

فقد وضعت الخنساء أخويها في مقابل اللون الأسود، الذي رمزت به للجوع والضر، فبقدر ما يمتلكه اللون الأسود من إيحاءات مرتبطة بمرارة الواقع وتردي الأحوال، اكتسب صخر ومعاوية ـ في ظل توظيف هذا الرمز ـ دلالات مقابلة لهذا اللون تدور في مجملها حول الفرج بعد الشدة، أو بزوغ الفجر بعد ليل طويل، أو نزول المطر بعد طول انحباس.

نعاين في حياتنا العديد من الألوان، ولا يختلف اثنان في رؤية الأبيض أبيض والأسودِ أسود، ولكن أن يرى الأبيض أسود، أو الأسود أبيض، فهذا ضرب من المستحيل.

تقول الخنساء[3]:

ولَن أُسالِم قَوماً كُنْتَ حربهم ... حتى تَعود بياضاً جؤْنَة القَار

فالقار أسود لا محالة، ولن تشرق عليه الشمس أبيض، وإنما أرادت الخنساء بذلك إعطاء المتلقي ـ بهذه المقابلة ـ يقيناً لا يتطرق إليه الشك يوماً بثبات موقفها إكراماً لأخيها حيال من كانوا في يومٍ أعداءه.

---

(1) ـ نوفل، يوسف حسن، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1995م، ص: 63.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص: 119، 120. الأنَس: أهل المحل والجمع آناس. الحارد: الفارد من الجماعة.

(3) ـ المصدر نفسه، ص: 294. جؤنَةُ القَار: سواده.

لقد أتقنت الخنساء استخدام الرمز في شعرها، فكان مترابطـاً مـع مـشاعرها وأزمتها الروحية، فالرموز ذات تأثير على الحياة الفردية والاجتماعية:" الرموز لها تأثير على الحياة الاجتماعية، فهي تحافظ على المشاعر الخاصة للجماعة، وتـدعم التضامن والمشاركة المناسبة لأعضائها طبقاً للموقع والـدور الـذي تحيلـه لكـل فرد"[1].وإن الرمز يدعو للارتقاء فوق الواقع المحسوس، وهو الواقع المؤلم بالنـسبة للخنساء إلى عالم أكثر رحابة وأنساً وأقل ألماً.

وبهذا الأسلوب اتخذت الخنساء من ثبات الرمز على مدلوله ثباتاً علـى موقفهـا، وأوحت إلى المتلقي ـ رامزة ـ بخلاصة موقفها من خلال معادلة منطقية وأشـياء مسلم بها بحيثُ لا تدع مجالاً للتطلع لأبعادٍ أخرى يحتمل ظهورها مع مرور الزمن.

2.4 الصور المتناصة:

إن قضية تعالق النصوص أو تقاطعها لم تكن وليدة العصر الحديث، ولـم تكـن مسرحاً فقط لنُقاد وأدباء هذا العصر، بل كانت مسألة ذات أهمية بالغة فـي أذهـان القدماء، فهذه القضية لا تغادر أذهان المبدعين أو النُقّاد فـي أي عـصر، فمـسألة الإبداع أرقت المبدعين والنقاد على حد سواء.

وقضية التعالق أو النصية برزت منذ فجر تاريخ الآداب، ويمكن القـول بعـدم وجود نص بكر صافٍ لم تكدره شوائب النصوص الأُخرى؛ ولعل السبب في ذلـك يعود إلى طبيعة النفس البشرية التي تتشابه في حالاتها، وكيفية التعامل مع الأشياء.

وقد حظي التناص باعتباره ظاهرة أدبية ذات فاعلية بالغة الأثر في النـصوص الأدبية بكتابات عديدة وأبحاث وفيرة، عالجت أبعاده وأنواعه ونشأته كمصطلح أدبي مؤثر في دراسة النصوص الأدبية وتحليلها.

والتناص في أبسط تعريفاته:" يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه

---

(1) ـ عبد الرحمن، عبد الهادي، سحر الرمز ـ مختارات في الرمزية والأسطورة ـ اللاذقية، دار الحوار، ط1، 1994م، ص: 41.

ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"[1].

وإذا كان المفهوم السابق للتناص انتحى البساطة في تعريفه، فالوقوف على أبعاده في بنيان النص الأدبي ليس بالأمر الهين، وإنما يحتاج إلى أبعادٍ ثقافية على قدر من التنوع ماثلة في ذهن المتلقي، من خلالها يتمكن من رصد ظواهره - شكلاً ومضموناً - باعتبار التناص:" ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين؛ إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح. على أن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به، ومنها: التلاعب بأصوات الكلمة والتصريح بالمعارضة، واستعمال لغة وسط معين والإحالة على جنس خطابي برمته"[2].

هذا ويأخذ التناص أكثر من سياق يصل المتلقي من خلاله إلى إدراك أبعاده واستكناه مدلوله، فـ:" إما أن يكون اعتباطياً يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي. وإما أن يكون واجباً يوجه المتلقي نحو مظانه. كما أنه قد يكون معارضة مقتدية أو ساخرة أو مزيجاً بينهما، وسواء ارتكز الباحث في دراسته على الذاكرة أو على المؤشرات، ومهما كان نوعه فإنه ليس مجرد عملية لغوية مجانية، وإنما له وظائف متعددة تختلف أهميةً وتأثراً بحسب مواقف التناص ومقاصده"[3].

والتناص لا يكون بلا هدف فهو يضيف إلى ما يود الشاعر أو المبدع قوله، وفي هذا يقول عبد النبي اصطيف:" والقضية الأكثر حيوية وأهمية وخطورة في مسألة تفاعل النصوص هي أن النصوص لا تتفاعل بوصفها مجرد نصوص، ولو كانت كذلك لصح النظر إلى تفاعلها على أنها مجرد اقتباس أو تضمين أو تأثر بمصادر معينة يستطيع أن يحددها القارئ الخبير المطلع، ولكنها تتفاعل بوصفها ممارسات

---

[1] - الزعبي، أحمد التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2000م، ص: 11.

[2] - مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط3، 1992م، ص: 131.

[3] - المرجع نفسه، ص:131- 132..

دلالية متماسكة، إنها تتجاوز وتصطرع، وتتزاوج وينفي بعضها البعض الآخـر، أو باختصار، عندما تتفاعل نصياً تتفاعل بوصفها أنظمة علامات متماسكة لكـل منهـا دلالته الخاصة به، وهذه الأنظمة عندما تلتقي في النص الجديد، تسهم متضافرة فـي خلق نظام ترميزي جديد يحمل على عاتقه عبئ إنتاج المعنى أو الدلالة فـي هـذا النص"(1).

وجدير بالذكر أن التناص من اللوازم الفنية التي لا غنى للشاعر عن التزامهـا: "فالمبدع أساساً لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة"(2).

ويبقى تساؤل أخير:" أيكون التناص في الشكل أو المضمون أو هما معاً؟ إن ما يظهر ـ بادئ ذي بدء ـ أنه يكون في المضمون؛ لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج مـا تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة((عالمة)) أو((شعبية)) أو ينتقي منها صورة أو موقفاً دراميا أو تعبيراً ذا قوة رمزية، ولكننا نعلـم جميعـاً أنـه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو التحكم في التناص والموجه إليـه، وهـو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص، وفهـم العمـل الأدبـي تبعـاً لذلك"(3).

وتنطلق الخنساء إلى اللغة والموروث تستقي منهما ما تفصح به عن مـشاعرها الحزينة وقلقها الدائم، وتفسر ما يجول في متاهات نفسها، فتظهر صورها التناصـية من مصادر متنوعة تشتمل على:

---

(1) ـ اصطيف، عبد النبي، التناص دراسة، مجلة راية مؤتة، عـدد 2، كـانون أول، 1993م، جامعة مؤتة، ص: 53.

(2) ـ عبدالرحمن، محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالميـة للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1995م، ص:141.

(3) ـ مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، ص:129، 130.

1.2.4 التناص الديني:

لما كان الكتاب المقدس هو مصدر التناص في الأعمال الشعرية والأدبية بـشكل عام للكتاب الغربيين فإن القرآن الكريم والأحاديث النبوية المصدر الأول الذي يأخذ منه المبدعون والكُتاب العرب، واللذان يعدان نبعاً فياضاً للقيم الروحيـة والفكريـة والإبداعية، فاشتملت نصوصهم الأدبية والإبداعية على مفردات وتراكيـب ومعـان ومضامين قرآنية ودينية وردت في الحديث والسيرة والسنّة، بحيث يصبح استحضار النص لهذه المصادر مبعث قوة تغني النص وتجعله أكثر قرباً والتـصاقاً بـالمتلقي، وأقدر على إيصال الفكرة والصورة والمعنى الأدبي المراد، وذلك باعتمـاده علـى الموروث الديني الراسخ في الذاكرة والتكوين الثقـافي والنفـسي عنـد المـسلمين والعرب، أو حتى المطلعين على الثقافة الإسلامية والعربية من المثقفين.

فيأتي التناص الديني عن إيمان بماله من إيحاءات وتأثيرات ينجذب إليها ذهـن المتلقي مستكشفاً العلاقة بين التعبير الديني والتجربة التي يجسدها النص.

ويعود اتساع مساحة التناص الديني:" لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه؛ لأن النفس تنزع إلى حفظه ومداومته لأهميته وجماله"[1].

والخنساء بحكم خلفيتها الثقافية الإسلامية تنتج نـصوصاً تستحـضر المـوروث الديني والنص القرآني دون أن تُبالغ في الإكثار من الصور التناصية، فتأتي موظفة بوضوح، فلا يحس المتلقي أية غرابة في ذلك بل يشعر بالارتياح.

وتبدو الصورة واضحة في قولها[2]:

أَبعـد ابن عمرو مـن آل الشريـد   حلـــتْ بـه الأرض أَثقَالهـا

فَخَـر الشوامـخُ مـن قَتْلِـهِ   وزلزلَـــت الأرض زِلْزالهـا

---

[1] ـ انظر: فضل، صلاح، إنتاج الدلالة الأدبية(قراءة في الشعر والقصص المسرحي)، هيئـة مصر الثقافية، القاهرة، 1993م، ص: 41.

[2] ـ الخنساء، الديوان، ص:79، 109.

في هـذه الصورة تذهـب إلـى عظـم وقـع المصيبـة التـي حلّـت بهـا، فكأنمـا مقتـل أخيهـا معاويـة أحدث تغيراً فـي الكـون، فخـرت الجبـال ساقطـة، وتزلزلت الأرض لعظـم هـذا الفاجعـة.

فـذهن المتلقـي عند قـراءة هـذا البيت يـذهب مباشرة إلى قول الله تعالـى: "وإذا زلزلت الأرض زلزالها وأخرجت الأرض أثقالها"[1].

ولا يغيب عن الذاكرة إعجاب الخنساء الشديد بشخصية المرثي، إذ تتكـئ علـى ألفاظ قوية مدوية، تستشفها من الآية السابقة، وترسمها في مخيلتها لأخيهـا الغائـب بصورة شعرية، فتقنع المتلقي بتميز شخصيته، وبالخسارة الفادحة التي حلّت بفقـده، مما يؤدي إلى تفاعل أكبر مع أحزان الـشاعرة. فالخنـساء:" تعمـد إلـى تقـصي الأوصاف، وإلى استكمال المعاني استكمالاً قائماً على التحسين والمبالغـة، ويكـاد شعرها أن يكون شاهداً على هذا الضربِ من بناءِ الكلام"[2].

" ويمكن القول بأن هناك مفردات لغوية اكتسبت هوامش إضافية نتيجة لدخولها في التراكيب القرآنية، حتى يصح لنا القول أنها مفردات قرآنية، حتى بعد تميز الـسياق وتغير الوظيفة النحوية يظل لها هذا الطابع، فإذا وظفت في تراكيب ما أشاعت فيـه بعضاً من هوامشها المكتسبة، ومن ثم دلت على ظواهر تناصية"[3]. والأمثلة علـى ذلك في شعر الخنساء كثيرة، نذكر منها، قول الشاعرة[4]:

وكائِن قَريتَ الحق مِن ثَوبِ صفْوةٍ   ومِن سابِحٍ طِرفٍ ومِن كاعِبٍ بِكْـرِ

فاللفظ (كاعب) من الألفاظ المشبعة بظلال قرآنية، يدفع بـذهن المتلقـي إلـى استحضار قوله تعالى:" وكواعب أترابا"[5].

---

(1) ـ سورة الزلزلة، آية:1، 2.

(2) ـ يوسف، حسنى عبد الجليل، علم البديع بين الاتباع والابتداع، دراسة نظرية وتطبيقية فـي شعر الخنساء، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007م، ص: 123.

(3) ـ عبد المطلب، محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتـاب، 1995م، ص:170.

(4) ـ الخنساء، الديوان، ص: 140.

(5) ـ سورة النبأ، آية: 33.

فصخر عندما يعطي لطالب المعروف لابد أن يكون متفرداً في عطائه، فـالثوب كريم، والخيل أحسن ما يكون من الخيل، ينظر إليه الناظر فَيحتار، والجارية كاعب؛ أي كعب ثديها إذ أحجم شيئا، فجعلت هذه الصورة التناصية عطاء صـخر منقطـع النظير.

ومن هذا القبيل تقول الشاعرة[1]:

فـي جوفِ رمسٍ مقيم قَد تَضمنَـه   فـي رمسِـهِ مقْمطِراتٌ وأَحجـار

فالمفردة (مقمطرات) تدفع بالدلالة إلى ظلال قرآنية تسدل أسـتاراً مـن الـشدة والصلابة والعبوس على ضم القبر لمثل صخر، وهذا يستحضر قوله تعـالى:" إنـا نخاف من ربنا يوماً عبوساً قمطريراً"[2].

ويدخل في الباب ـ أيضاً ـ قول الشاعرة[3]:

نِطَاقُــه أَبيــض ذُو رونَـــقٍ   كالرجـعِ في المدجِنَـةِ الساريـه

تذهب بنا لفظة (الرجع) إلى قوله تعالى:" والسماء ذات الرجـع، والأرض ذات الصدع"[4].

ولاشك أن الشعر الجاهلي يزخر بألسنة الشعراء المتقاطعة مع الطبيعـة، فلهـا مشاعر الإنسان وأحاسيسه وفلسفته، حتى:" شُبهت حركة السحب الثقيلة بالإنسان"[5]. وبهذا فإن الخنساء توظف هذه الصورة المؤثرة للتعميق الـدلالي، حينمـا شـبهت صخراً بِعارض من السحاب غزير المطر، وتبدو الصورة واضحة في قولها[6]:

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 389. مقمطِرات: شِداد صِلاب.

(2) ـ سورة الإنسان، آية: 10.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص: 405.

(4) ـ سورة الطارق، آية:11، 12.

(5) ـ الرفوع، خليل، صورة السحب في الشعر الجاهلي" دراسة في التشكيل والرؤيا"، المجلـة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، المجلد 2، العدد 3، جمادي الآخرة 1427هـ ـ/ تموز 2006م، ص: 101.

(6) ـ الخنساء، الديوان، ص: 408. الودق: القَطر.

وابكِي على عارضٍ بالودق محتَفِـلٍ   إذا تَهـاونتِ الأحسـاب رجـ ـافِ

فاستلهام الشاعرة لمفردة(عارضٍ) تستدعي التركيب القرآني الذي وردت فيه، وهو قوله ا تعالى:"هذا عارض ممطرنا"[1]. وتضيف إلى الدلالة العامة للبيت دلالة دينية. أو لعلها تعالقت مع الآية التي يقول ا تعالى فيها:" ا ُ الذي يرسل الريـاح، فتُثير سحاباً فيبسطُه في السماء كيفَ يشاء ويجعلُه كِسفاً فترى الودق يخـرج مـن خلالِهِ"[2].

وإن :" السماء بما فيها من موجودات متحركة وما تشتمل عليه من حقائق جليـة تشكل في المخيلة الشعرية في الشعر الجاهلي قدراً عريضاً من الأفكـار والـصور المختلفة التي لم تنفد بل كانت تلهم خيال الشعراء وتغريهم بالوقوف أمامها وتأمـل مواطن الدهشة والجمال فيما تشكله وتبدعه، ومن الموجـودات المتحركـة دائمـاً السحب"[3].

و في موضع آخر تقول الخنساء[4]:

وقّـ ـواد خَيلٍ نحـو أخرى كأنهـا   سعـالٍ وعِقْبـان عليهـا زبانِيـ ـه

فاقسمتُ لا ينَفك دمعـي وعولَتـي   عليك بحزنٍ ما دعـا ا َ داعِيـ ـه

فالتأثر واضح في البيت الأول بقول ا تعالى:" سندعو الزبانية"[5]. وفي البيـت الثاني بقوله تعالي:" فتول عنهم يوم يدعو الداعِ إلى شيءٍ نكُر"[6].

---

(1) ـ سورة الأحقاف، آية:24.

(2) ـ سورة الروم، آية: 48.

(3) ـ الرفوع، صورة السحب في الشعر الجاهلي" دراسة في التشكيل والرؤيا"، ص: 102.

(4) ـ الخنساء، الديوان، ص:61.

(5) ـ سورة العلق، آية: 18.

(6) ـ سورة القمر، آية: 6.

ومثل ذلك قولها[1]:

فَتَى الفِتْيان مَا بلَغُوا مَداه ولا يكْدِي إذا بلَغَتْ كُداها

فقولها(يكدي) يدفعنا دفعاً إلى قوله تعالى:" أفرأيت الذي تولى، وأعطى قليلاً وأكدى"[2].

" إن الخطاب الشعري لا يمتص مفردة أو تركيبا أو آية بعينها، بل يعتمد على التعامل مع إشارة لغوية لتحيل إلى النص القرآني لأنها تختص به، ولا يمنع هذا أن يكون للدال الإشاري وجود في الصياغة القرآنية"[3]. والأمثلة على ذلك في شعر الخنساء كثيرة نورد منها مايأتي.

كل حي سائر للبلى، وكل نفس إلى وقت ومقدار، وكل ما نراه ذاهب لا محالة، وتلك سنة الله في خلقه، وما لسنة الله من تبديل، يقول الله تعالى:" كل من عليها فان، ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام"[4].

وحول هذا المعنى القرآني دارت أبيات كثيرة من شعر الخنساء، ومن ذلك قولها[5]:

لا خَيرَ في عيشٍ وإن أَملُوا والدهر لا تَبقَى له باقِيه

كُل امرىءٍ بسرِيهِ أَهلُهُ سوفَ يرى يوماً علَى نَاحِيه

الإحالة في البيتين واضحة، والدلالة تسري بهدوء إلى منبعها الفياض حاملة ذهن المتلقي حملاً إلى التمتع بظلال الآيات المستوحاه.

ومن باب الإحالة العامة ـ أيضاً ـ في التناص القرآني عند الخنساء قولها[6]:

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 280. يكدي: يمنع أو يعتل.

(2) ـ سورة النجم، آية:34.

(3) ـ عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر العربي، ص:175.

(4) ـ سورة الرحمن، آية: 26، 27.

(5) ـ الخنساء، الديوان، ص: 405، 406. ومثله انظر: الديوان، ص: 345، 123.

(6) ـ المصدر نفسه، ص: 89.

وداهِيـةٍ جـرها جـارم تُبيـلُ الحواصِـن أَحبالَهـا

فالتناص واضح في الشطر الثاني(تبيل الحواصـن أحبالهـا) حيـث تـستوحي الشاعرة وصف القرآن لبعض من أهوال يوم القيامة، يقول ا تعالى:" يوم ترونهـا تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها"[1].

ومما لا شك فيه أن الحديث النبوي القطب الثاني للتـراث الإسـلامي والثقافـة الدينية، وقد مثل منبعاً ثراً يستقي من بلاغته الشعراء لفظاً ومعنى.

تقول الخنساء[2]:

لَمـا قَدَّن أَخَـا النـدى والخِيـر والشيـمِ الصوالِـح

والجـودِ والأيـدِي الطـوا ل المستَقيمـاتِ السوامِـح

استقت الخنساء من قول النبي ـ صلى ا عليه وسلم ـ لنسائه:" أسرعكُن لَحاقاً بِي، أَطولُكُن يداً"[3]. فرسول ا يقصد بأطولكُن يداً؛ أي في الصدقة وفعل الخيـر، فاستعار طول اليد للكرم والجود والعطاء، فكانت زينب أطولهن يداً فـي الـصدقة وفعل الخير.

وتفيد النماذج السابقة على اختلاف صورها فاعلية التناص الديني فـي شـعر الخنساء، حيث أفعم الدلالات المطروحة بظلال دينية أكسبتها أجواء عبقه، لم تكـن لتنعم بهذا الخصب والثراء في ظل غياب تلك النصوص التناصية، كمـا لـم يكـن التناص بمعزل عن المضمون في ظل حفاظه على الشكل، الأمر الذي جعل الـنص الأساس المنقول منه كلا في واحد لا انفصال بينهما، تضافرا معاً في تجسيد التجربة الشعرية، وإكسابها الخصب والثراء الدلالي.

---

(1) ـ سورة الحج، آية: 2.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص: 338. الندى: السخاء. الخِير: الكرم. الشيم: الطبائع. الـسوامح: اللواتي لَسن بمشنُوجات، ولكنهن مبسوطات بالندى والخَير.

(3) ـ النيسابوري، مسلم بن الحجاج أبو الحسين القشيري، صحيح مسلم، تحقيق: محمـد فـؤاد عبدالباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د.ت، ج4/ ص: 1907، رقـم الحـديث: 2452.

2.2.4 التناص الأدبي:

لا شك أن اعتماد البنية اللغوية على مثل هذه الظواهر يمنحها الثراء والكثافة الدلالية، ينتج ذلك عن تجاور الرؤيتين الشعريتين في بنية واحدة، وتتعدد الأغراض الدلالية لهذا التجاور تبعاً لطبيعة التجربة التي يعيشها الشاعر والوجهة التي ينظر من خلالها إلى مثل هذا التراكيب.

وتلك التجربة هي التي تفرض عليه نسقاً معيناً دون سواه، تظهر منه حقيقة تفاعله مع النص المستعار، ولذلك نجد أن:" النص يتولد من بنيات نصوص أخرى في جدلية تتراوح بين هدم وبناء وتعارض وتداخل، وتوافق وتخالف"[1].

"وتتضمن القصيدة تناصات أدبية متنوعة في أجزائها المختلفة بسبب حتمية اندماج المقروء الثقافي في ذاكرة الشاعر تم تسربه إلى عالم القصيدة من خلال اللغة أو الصورة أو الأسلوب أو الرؤية إلى غير ذلك. وقد تكون هذه التناصات الأدبية أو الثقافية مباشرة أو غير مباشرة، بمبناها أو بمعناها، بوعي أو دون وعي"[2].

والشاعرة في اعتمادها على مثل هذا النوع من التناص تستدعي التراكيب الشعرية على أنحاء مختلفة، يغلب عليها تحوير البيت المستعار؛ إما لاستثارة جو هذا البيت، ولاسيما إذا كان مشهوراً وله رصيد فكري وشعوري في وجدان المتلقي، وإما استدعاء هذا المناخ وإسقاطه على الواقع الذي تفرض طبيعته أجواء مثل هذا التحوير.

وقد تمتد إلى وضع البيت المستعار أو معناه في مقابل النص الجديد والذي يمثل موقفاً مغايراً، ومن خلال المقابلة بين الموقفين تبرز المفارقة المستهدفة.

وقد تنوع التناص الأدبي في شعر الخنساء إذْ اشتمل على نصوص شعرية وأمثال عربية قديمة.

---

[1] ـ عيد، القول الشعري، ص: 227.

[2] ـ الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، ص: 153.

ويتضمن التناص الأدبي النحو الآتي:

1.2.2.4 النصوص الشعرية:

تقول الخنساء[1]:

وخَيـلٍ تَكَـدس مشْـي الوعـول   نَازلْـتَ بالسيـفِ أبطَالَهـا

فالصورة التي رسمتها الخنساء للخيل مشابهة بعدو الوعول تكاد تكون هي الصورة نفسها التي رسمها مهلهل بن ربيعة لخيله لفظاً ومعنى، حيث يقول[2]:

وخَيـْلٍ تَكَـدس بالـدارِعين   كَـمشْي الوعـول علـى الظاهِـره

وتقول الخنساء في موضع آخر ترثي فيه أخاها صخراً[3]:

يـا عيـن جـودِي بالدمـوع المستَهـلاتِ السوافِـح

ففي مطلع قصيدتها هذه بدأت بمخاطبة عينها، وطلبت منها أن تساعدها بالدموع المنهمرة على أخيها صخر انهمار المطر الغزير، وكانت تبدأ أكثر قصائدها بهذا النداء المفجع المثير، فهذه الصورة التي رسمتها الخنساء في مطالع قصيدتها تكاد تكون هي الصورة التي رسمتها سليمى بنت المهلهل بن ربيعة لفظاً ومعنى، حينما قالت في مطلع قصيدتها التي ترثي فيها أباها[4]:

أعينـي جـودا بالدمـوع السوافِـح   على فَارسِ الفُرسان في كُل صافِـح

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 86. التكدس: السرعة في المشي. الوعل: شاة من غنم الجبال، الوعل الذكر، والأنثى: أُروية.

(2) ـ المهلهل، الديوان، ص: 37. تكدست الخيل: ازدحمت في السير، وركب بعضها بعضاً.وتكدس الفرس: أي مشى كأنه مثقل. الدارعين: جمع الدارع وهو لابس الدرع. الوعول: جمع الوعل، وهو تيس الجبل وله قرنان قويان منحنيان كسيفين أحدبين. الظاهرة: ظاهرة. كل شيء أعلاه. وهي هنا الأرض المرتفعة.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص: 328.

(4) ـ المهلهل، الديوان، ص: 101.السوافح: من سفح الدمع؛ أي صبه"والدموع السوافح التي تنصب انصباباً لكثرتها.

وتقول الخنساء[1]:

إذا مـــرتْ بِهـم سنَـةٌ جمـــاد   أبِـــي الـدر لَـم تُكْسـع بغُبـــر

للعرب الجاهليين عادات كثيرة فرضتها عليهم الظروف البيئية، خاصة المرتبط منها بأيام الجدب وانحباس المطر، فكانوا يضربون ضرع الناقة من خلفهـا بالمـاء البارد ليتقاص وينقطع الدر، فيحمل عليها الفحل لتنتج، والصورة نفسها نجدها عنـد الحارث بن حلزة، حينما قال[2]:

لا تَكْســعِ الشــولَ بأغْبــارها   إنـك لاَ تَــدري مـن النَاتِــج

وتقول الخنساء من التناص الشعري[3]:

القَــــوم أعلَــم أَن جفْنَتَــــه   تَغْـدو غَـداةَ الريـحِ أو تَســري

فــإذا أَضاء وجــاشَ مِرجلُــه   فَلَنِعــم رب النّــَار والقِــــدر

أوقدت الخنساء ناراً للدلالة على كرم أخيها والقوم أعلم بـذلك، ولكنهـا أرادت التعظيم، فليس أدل على عظم المدح في الكرم من ذكر(المراجل)، واسـتعارت لـه قدراً استبقاه النابغة من قدور تورثت لآل الجلاح.

---

[1] ـ الخنساء، الديوان، ص: 181. جماد: قليلة المطر. الكسع: أن يضرب ضرع الناقـة مـن خلفها بالماء البارد ليتقاص الضرع وينقطع الدر، فيحمل عليها الفحل لتنتج. الغُبر: بقية اللبن في ضرع الناقة.

[2] ـ اليشكري، الحارث بن حلزة، الديوان، جمعه وحققه وشرحه: اميـل بـديع يعقـوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991م، ص: 65.الكسع: النضح على ضرع الناقة بالماء البارد ليرتفع اللبن. الشول: جمع شائله، وهي التي أتى عليها من حملها أو وضعها سبعة أشهر، فخف لبنها. الأغبار: جمع الغْبر، وهو بقية اللبن في الضرع.

[3] ـ الخنساء، الديوان، ص: 111.

يقول النابغة الذبياني[1]:

لـه بفنـاء الـبيت سـوداء فخْمـةٌ تلقـم أوصال الجـزور العراعـر

بقيـةُ قِـدرٍ مـن قُـدور تُـورثتْ لآل الجـلاح كابراً بعـد كابـر

وتقول الخنساء أيضاً[2]:

أجـواد فـأنْتَ أجـود مِن سيـلٍ جـرى مـر في أُصـول الجِبـال

أَشُجـاع فأنتَ أَشْجـع مِـن لَيـثٍ عـريـنٍ ذِي لِبـدةٍ وشِبـالِ

مـلِك ماجِد يقُـوم لَـه النـس جمِيعـاً قِيامهـم لِلْهـلال

فلنقارن ذلك بقول الأعشى[3]:

وجـواد فأنتَ أجـود مِـن سيـلٍ تَـداعى فـي مسِيـلٍ هطـال

وشجـاع فأنت أَشْجـع مِـن ليـثٍ عـرينٍ ذي لِبـدةٍ وصِيـال

أريحي صلْـتٌ يظَل لـه القـوم ركُـوداً قِيامهـم للهـلال

---

(1) ـ الذبياني، النابغة، الديوان، تحقيق: محمد الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976م، ص: 113. (لـه) الـضمير عائـد إلـى المخاطب وهو النعمان الجلاحي على طريقة الالتفات من الخطاب إلى الغيبة، وهو التفات حسن؛ لأنه يومئ إلى تعريف الناس بكرم الممدوح . العراعر: البعير السمين.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص: 346، 347.

(3) ـ الأعشى الكبير،ميمون بن قيس، الديوان، تحقيق: محمد محمـد حـسين، مكتبـة الآداب بالجماميز، 1950م، ص: 53 ومابعدها. الأريحية: الارتياح للندى وفعل الخير. صلْت: ماضٍ. ركوداً: لا يتحركون.

فالاستعارة واضحة بصورة تدعو إلى الشك في نـسبة هـذه الأبيـات إلـى المستعير، ولكن رأينا أن نثبتها من باب الحرص على عرض أشكال التناص كافـةً قوة وضعفاً.

تقول الخنساء[1]:

وملْحمةٍ سـوم الجـرادِ وزعتَهـ ـا   لَها قَيـروان يستَنِـد مِن الأسـ ـر

حيث تناصت مع قول النابغة الجعدي[2]:

وعادِيـةٍ سومِ الجـرادِ شهدتُهـ ـا   لَهـا قَيـْروان خَلْفَهـ ـا متَنَكـ ـب

فكلا الشاعرين اعتمد على كثرة الجراد في الذهاب إلى موقع القتـال يـصحبه صوت عالٍ.

ومن المعاني التي تناولها الشعراء الجاهليون في تشبيهاتهم هيئة رماح الحرب، وأظن أن عنترة بن شداد العبسي أول من شبه رماح الحرب بأشـطان البئـر فـي قوله[3]:

يدعـون عنَتْـر والرمـاح كأنهـا   أشْطَـان بِئْـرٍ فـِي لَبـان الأدهـمِ

وإذا كان لعنترة حق السبق، فللخنساء فضل الإجادة والتناص في تصوير المعنى المتضح في قولها[4]:

فابكِـي أخَاكِ لأيتَـامٍ أضـر بهـم   ريب الـزمان وكُل الضر أغشَانـي

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص:134.

(2) ـ الجعدي، النابغة، الديوان، جمعه وحققه وشرحه: واضِح الصمد، دار صـادر، بيـروت، لبنان، ط1، 1998م، ص: 30. العادية: الجماعة المسرعة إلى القتال. السوم: الإغارة على القوم والإفساد فيهم. القيروان: الجيش. المتنكب: من تنكب الشيء إذا ألقاه على منكبه، وهنا الجـيش الذي تنكب سلاحه.

(3) ـ العبسي، عنتر بن شداد، الديوان، شرح وتعليق: عباس إبرهيم، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص: 136.

(4) ـ الخنساء، الديوان، ص: 412.

وابكـِي المعمم وابـن القَائِديـن إذا كـان الرماح لَديهم خَلـج أَشْطَـان

وتعمد الخنساء إلى استعارة بيت كامل لصفية الباهلية، وجعله جزءاً من نـسيج نصها الشعري؛ وذلك اعترافاً بعبق الإلهام للشاعرة صفية، وخصوبة فكرها الـذي يحمل في طياته الحسرة والألم، وتقول الخنساء[1]:

كُنـا كأنجـمِ ليـلٍ وسطهـا قمـر يجلُو الدجى فهوى من بيننا القمـر

فهذا البيت تضمين مباشر لقول صفية الباهلية في رثاء زوجها[2]:

كُنـا كأَنْجـمِ ليـلٍ بينَهـا قمـــر يجلُو الدجى فهوى من بينها القمـر

فالشاعرة نقلته بصورته الأصلية مستلهمة إيحاءاته الدلاليـة، ذلـك أن تـشابه التجربة عند الشاعرتين، يجعل من هذا التعالق النصي أمراً مقبولاً، ومعبراً عن حالة غياب الممدوح، والذي يحمل في ثناياه حزناً مضاعفاً، وألمـاً يعبـر عـن همـوم جماعية.

وتقول الخنساء[3]:

فَنِساؤُنَـــا ينْـــدبن بحـــاً بعــــد هادِئَـــــةِ النوائِـــح

شُعثـــاً شَـــواحِب لا يِنِيـــن إذا ونَـــى لَيـــلُ النوائِـــح

يحنـــن بعـــد كـــرى العيـــو ن حنِيـــن والِهـــــةٍ قَوامِـــح

لَمــا فَقَــدن أَخَـــا النـــدى والخِيـــر والشيـــمِ الصوالِـــح

---

(1) ـ الخنساء، الديوان، ص: 54. بتحقيق: عبد السلام الحوفي.

(2) ـ أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي(ت232هـ)، ديوان الحماسة، تحقيق: عبدا عبد الرحيم عسيلان، نشر جامعة الإمام محمد بن سعود الإسـلامية، الريـاض، الـسعودية، 1401هــ/ 1981م، 1: 469.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص: 335 ـ 338.

فالشاعر لا ينقل النص الرثائي نقلاً حرفياً في أغلب تناصه، بل يبدع فيه، مسقطاً عليه رؤيته الخاصة، حيث تنصهر أبيات الخنساء المتقدمة، بما قاله الربيع بن زياد العبسي حينما قُتل أخوه مالك، وامتد الحزن في أعماق نفسه، وأحاط بقلبه المحترق، فأخذ يصف حال النساء وما أصبهن من بعد مقتله[1]:

مـن كـان مسـروراً بمقْتَـل مالِكٍ   فلْيـأتِ نِسـوتَنَا بِـوجهِ نَهـارِ

يجِـدِ النسـاء حـواسِراً ينْـدبنَه   يلْطِمـن أَوجههـن بالأسحـار

قَـد كُـن يخْبأن الـوجوه تَستـراً   فاليـوم حِيـن بـرزن للنظـار

يضربن حـر وجوهِهن علَـى فَتى   عـف الشمائِـل طَيـبِ الأخْبـار

ولعل تشابه التجربة الشعرية، وحالة الضياع، وما يرافقهما من فقدان الإحساس بالذات عند كثير من الشعراء العرب في العصر الجاهلي، شكل حافزاً لامتصاص النصوص الممثلة لاتحاد التجربة الشعورية، وبخاصة عندما يتعلق الأمر بفقدان عزيز. وتقول الخنساء في وصف أخيها صخر[2]:

أغَر أزهـر مِثلُ البـدر صـورتُه   صـافٍ عتيقٌ فما في وجههِ نَـدب

وتناصت في هذه الصورة مع لبيد بن ربيعة العامري، وتبدو الصورة واضحة في قوله[3]:

ألفَيـتَ أربـد يستَضـاء بـوجههِ   كالبـدر غَيـر مقَتـرٍ مستأثِـر

---

(1) ـ أبو تمام، الحماسة، 1: 494.

(2) ـ الخنساء، الديوان، ص:25. بتحقيق: عبد السلام الحوفي. الأغر: الحسن، الأبيض من كل شيء والكريم الأفعال، والسيد الشريف. والأزهر: المشرق الوجه. عتيق: قديم. الندب: أثر الجرح.

(3) ـ لبيد بن ربيعة العامري، الديوان، دار صادر، بيروت، 1386هـ / 1966م، ص:75. مستأثر: يؤثر نفسه دون غيره.

2.2.2.4 الأمثال القديمة:

يأخذ المثل مكانة القول المأثور أو الحكمة المتداولة بين الناس لتأكيد وجهة نظر في موضوع ما، ويذكر عادة في موقف ما يعيشه الإنسان علـى سـبيل التأييـد أو الإنكار والتوبيخ لصاحب هذا الموقف.

ومن هذا المنطلق فإن:" المثل قول مركزي انحـدر عـن الـسابقين خلاصـة لمجموعة من التجارب والميزات، فهو تعبير عن حياة الأمـم بتاريخهـا ورجالهـا وبيئاتها وتصوراتها، وهو لذلك صدى قوي لكثير من جوانب الحياة"[1].

كما يعد المثل:" فلسفة أخلاقية عملية مادية روحانية، وروحانيته مسحة أخلاقيـة تحاول أن تعالج حسن التصرف"[2].

وبانتقال المثل من إنسان إلى آخر، ومن عصر إلى آخر، وتوارثه بين الأجيـال المتعاقبة أصبح من المأثورات، وتقول الخنساء[3]:

يـوماً بِأوجـد مِنـي يوم فارقَنـي   صخْـــر وللدهر إحلاء وإمــرار

تتعجب الخنساء من أمر الدهر معها فمن طبعه أن يأتي بمحبةٍ ومشقةٍ، ولكن يوم أن فارقت صخراً ما أتي بحلوه ولا بمره، وفي هذا تناص مع المثل القائل:" ما أحلى في هذا الأمر وما أمر"[4].

وإذا كانت النماذج السابقة تدور في فلك استيحاء معنـى المثـل بـذكر إحـدى مفرداته أو الإحالة إلى معناه، ففي النموذج التالي يشتمل التناص على المثـل لفظـاً ومعنى في صورته المتوارثة.

وتقول الخنساء[5]:

---

(1) ـ إسماعيل، أحمد عبد الحميد، عبدا البردوني، حياته وشعره، مركز الحـضارة العربيـة، ط1، 1998م، ص: 83.

(2) ـ الفاخوري، الحكم والأمثال، دار المعارف، ط2، 1969م، ص: 17.

(3) ـ الخنساء، الديوان، ص: 385.

(4) ـ الميداني، أبو الفضل أحمد محم (ت: 518هـ)، مجمع الأمثال، دار الفكر، تحقيق: محمد محـي الدين عبد الحميد، بيروت، ط3، 1393هـ/1972م، ج2/ ص:290.

(5) ـ الخنساء، الديوان، ص:274.

كـأن لـم يكونـوا حِمـى يتقـى   إذ الناس إذ ذاك من عـز بـزا

والشطر الثاني يتناص في عجزه مع المثل القائل:" من عز بز"[1]. أي من غَلَب سلَب، وهي بهذا التوظيف تجسد طبيعة الزمن التي لا تدوم على حال والغلبة فيه لا تدوم لأحد، فمن كان بالأمس ذا حمى فقد يعتريه اليوم ضعف.

وبهذا التوظيف نكون قد أدركنا أن لا شاعر يعيش بمنأى عن مقروئه الثقـافي، ولابد للأخير أن يبني فاعلياته على الأول سلباً أو إيجاباً حسب ما تقتضيه التجربـة الشعرية.

وبعد ذلك نستطيع القول إن الخنساء وظفت صورها بطريقة مكنتها من سـلب مشاعر المتلقي، وكسب تعاطفه، فغدا شعرها بمجمله تتوافر فيه الصور التناصية من خلال تعالقها وتقاطعها مع الشعراء الآخرين، ومن ثم في تراكيب وسـياقات تتـسم بسمات أسلوبية، حققت للنص شعريته، ومكنته من أداء رؤيته.

الخاتمة

بعد هذا التطواف في عالم الخنساء الشعري، أرى أن الشاعرة تعد مفصلا من مفاصل الحركة الشعرية، ورقماً صعباً في خارطة الرثاء العاطفي، ليس من الـسهل تجاوزها، فهي صاحبة ملكة فنية وذائقة شعرية, فنلاحظ أن للمعاناة دوراً هاماً فـي اختيار صورها الفنية، وتشكيلاتها الصياغية؛ لذلك جاءت قصائدها تجربة متميزة في عالم الإبداع الشعري، فالشاعرة تمتلك القدرة الجمالية التي توجههـا المعانـاة فـي استعمالها الألفاظ، واستثمار خصائصها التي حولت الألفاظ المفردة المعجميـة إلـى ألفاظٍ ذات طابع شعري جعلها تتسم بخصوصيات شعرية.

لقد خلصت هذه الدراسة إلى النتائج التالية:

الأولى: حظيت الصورة الفنية بالاهتمام البالغ من قبيل النقاد القـدامى والمحـدثين، فهي عقلية تعتمد على المنطق لدى القدامى، ونفسية تعتمـد علـى الـشعور لـدى المحدثين، ولكنهم جميعاً يتفقون على أن الصورة وسيلة يعتمدها الـشاعر لتحقيـق أهمية الشعر، ولا يستطع الشعر أن يحقق غايته دونها.

---

[1] ـ العسكري، أبو هلال، جمهرة الأمثال، دار الفكر، بيروت، 1988م، ج1/ص:360.

الثانية: تمتعت الخنساء بمكانة رفيعة وحظيت باهتمام وإعجاب كثير من الشعراء والرواة العرب القدامى والمحدثين، واستطاعت أن تفرض وجودها وتترك بصمة واضحة في خارطة الشعر العربي الرثائي البكائي.

الثالثة: إن كثيراً من مراثي الخنساء تمثلت في ندب الموتى والنواح عليهم، وفيه طغت مشاعر الراثية وإحساسها بالفجيعة على المرثي؛ أي أن صورة المرثي تجلت من خلال مشاعر الراثية التي تجسدها في صورة الحزن والأسى والبكاء وكل هذا وليد العواطف الداخلية للراثية إزاء المرثي، علماً أن هذا اللون عكس آثار الصدمة النفسية التي تعانيها الشاعرة جراء فقد أهلها، والذي تجسد على نحو مأساوي في تعبيرها الشعري.

الرابعة: قيام القصائد التأبينية بسرد صفات المرثي وتعداد خصاله الحميدة، وسخرت التأبين وسيلة لتخليد المرثي عن طريق رسم صورة مثالية لا يمكن للواقع في أي حال من الأحوال أن يجود بمثلها، وهي بذلك تحاول تكريس الجانب المعنوي بغية تخليده بعد أن أدركت أن لا مجال لتخليده مادياً، وتعد هذه المسألة واحدة من المحاولات التي لجأت الشاعرة إليها في مواجهة فكرة الفناء والموت.

الخامسة: بروز موقف الخنساء من الحياة والإيمان بحتمية الموت، وقسوة الدهر، وقدرتها على التعبير عما يدور بداخلها إزاء ذاك، مصورة عجزها وضعفها أمام هذه الحقيقة التي لا يمكن مواجهتها، فلجأت إلى تعزية النفس التي انعكست على صورها الفنية.

السادسة: كشفت الدراسة عن أهم مصادر الصورة في شعر الخنساء، وهي المصدر الطبيعي، ويتناول الصور الفنية المنتزعة من المظاهر المختلفة للطبيعة الصامتة والصائتة. والمصدر الاجتماعي، ويتناول الصور الفنية المنتزعة من المظاهر المختلفة للحياة الاجتماعية آنذاك، من إثارة الأحقاد وشحذ الهمم واستثارة روح الحماس في نفوس أبناء قبيلتها لغرض حثهم على المطالبة بثأر أخويها والاقتصاص من أعدائهم. والمصدر الفلسفي، الذي يرسم صوراً واضحة للموت والمنية، التي حاولت الشاعرة فيهما بيان موقفها. والمصدر الديني، ظهور أثر بعض المعتقدات الدينية الجاهلية، وورود آثار بعض المفاهيم القرآنية في شعرها.

فالشاعرة لجأت إلى إشراك هذه المصادر في شعرها للتعبير عن فجيعتها وحزنها محاولة بذلك نقل مأساتها من إطارها الذاتي الخاص إلى إطار أشمل وأعم.

السابعة: أضاءت الخنساء نصها الإبداعي بألوان بلاغية متعددة كالتشبيه والاستعارة والكناية، وغالباً ما كان استخدامها لهذه الألوان مرتبطاً بتجربتها، وبالبعد النفسي لهذه التجربة.

الثامنة: استخدمت الشاعرة صورا فنية مختلفة في تشكيل صورها، ومن هذه الصور: الصورة البصرية(الحركية والساكنة واللونية والضوئية)، والشمية، واللمسية، التي رفعت شاعريتها إلى مستوى الجمال.

التاسعة: تبين من خلال التجوال في قصائد الخنساء أن ثمة علاقة بين الأساليب الإنشائية والمشاعر المتدفقة والانفعالات الحادة، فتركيز الشاعرة على الأساليب الإنشائية الطلبية جاء تعبيراً صادقاً لانفعالاتها المتألمة، ومتسماً بصور فنية حزينة في أغلب الأحيان.

العاشرة: استطاعت الشاعرة أن توظف الأساليب والتقنيات الرمزية للتعبير عن أفكارها ورؤاها، فلجأت إلى الصورة الرمزية، ونجحت في ذلك إلى حد بعيد.

الحادية عشرة: كشفت الدراسة عن بعض الصور المتناصة التي تقاطعت معها أشعار الخنساء سواء أكانت دينية أم أدبية.

المراجع

ابن الأثير، عز الدين، أبي الحسن علي بن محمد الجزرى(ت:630هـ)، أسد **الغابة في مَعرفة الغابة**، تحقيق وتعليق: محمد إبراهيم البنا ومحمد أحمد عاشور، دار الشعب.

ابن الشجري، الشريف أبو السعادات هبة ا بـن علـي العلـوي(ت:542هـ)، 1349هـ **الأمالي الشجرية**، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت،.

ابن رشيق، أبو الحسن بن رشيق القيرواني(ت:456هـ)، 1972م **العمدة في الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط4،.

ابن سلام، أبو القاسم محمد(ت: 231هـ)، **طبقات فحول الشعراء**، قرأه وشـرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.

ابن صالح، هند ،و بن صالح، إبراهيم، **الشعر الجاهلي عنترة ، الخنساء، النابغـة**، دار محمد علي الحامي، سلسلة فوانيس.

ابن عبد البر، يوسف بن عبدا بن محمد، 1992م **الاستيعاب في معرفة الأصحاب**، تحقيق: محمد علي البجاوي، دار الجيل، بيروت، ط1.

ابن فارس، أبي الحسين أحمد، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: شـهاب الـدين أبـو عمرو، دار الفكر للطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، د ت.

ابن قتيبة، أبي محمد عبدا بن مسلم الـدينوري(ت:276هـ)، 2005م **الـشعر والشعراء أو طبقات الشعراء**، حققه وضبط نصه: مفيد قميحة، ومحمد أمـين الضناوي، دارك الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2.

ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، **لسان العرب**، دار صادر للنشر، ط1، بيروت.

ابن نباتة، جمال الدين المصري (ت: 798هـ)، 1964م **سرح العيون فـي شـرح رسالة ابن زيدون**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبـراهيم، دار الفكـر، مطبعـة المدني.

أبو أصبع، صالح، 1979م ، **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلـة**، المؤسـسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،.

أبو الأنوار، محمد، **الشعر الجاهلي مادته الفكرية وطبيعته الفنية**، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، الناشر: مكتبة الشباب.

أبو العدوس، يوسف،1998م **المجاز المرسل والكناية: الأبعاد المعرفية والجمالية**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

أبو العدوس، يوسف،2007م **مدخل إلى البلاغـة العربيـة**، دار المـسيرة للنـشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1.

أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي(ت232هـ)، 1981م **ديوان الحماسـة**، تحقيـق: عبدا عبد الرحيم عسيلان، نشر جامعة الإمام محمد بن سـعود الإسـلامية، الرياض، السعودية.

أبو زيد، علي إبراهيم،1996م **الحمام في الشعر العربي**، دار المعارف، القـاهرة، ط1، .

أبو سويلم، أنور،1987م **المطر في الشعر الجاهلي**، ، دار عمار، عمـان، الأردن، ط1.

أبو سويلم، أنور،1987م **دراسات في الشعر الجاهلي**، دار عمار، عمـان، الأردن، ط1.

أبو سويلم، أنور، 1986م مرثاة الخنساء الإنسانية(الموت، الثأر، الخلـود)، **مجلـة أبحاث اليرموك" سلسلة الآداب واللغويات**"، المجلد4، العدد 1، ص7-28.

أبو سويلم، أنور،1991م **مظاهر الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي**، دار عمار، ط1.

أبو مراد، فتحي محمد،2004م، **الرمز في شعر محمود درويش**، عمان، الأردن.

أبو موسى، محمد،2006م، **قراءة في الأدب القديم**، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3.

أحمد، محمد فتوح،1978م **الرمز والرمزية في الشعر المعاصـر**، دار المعـارف، القاهرة، ط1.

إسماعيل عز الدين، **الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنويـة**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، د.ت.

إسماعيل، أحمد عبد الحميد، 1998م ، **عبدا البردوني، حياته وشعره**، مركز الحضارة العربية، ط1.

اصطيف، عبد النبي،1993م التناص، **مجلة راية مؤتة**، عدد 2، ص52-74، كانون أول، جامعة مؤتة.

الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين(ت:356هـ)، 1963م، **الأغاني**، مصور عن طبعة دار الكتب، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

اطيمش، محسن، دير الملاك، 1982م ، **دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، دار الرشيد، بغداد.

الأعشى الكبير، ميمون بن قيس،1950م، **الديوان**، تحقيق: محمد محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز.

الألوسي، محمود شكري،1980م، **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1.

الأنصاري، عبدالقدوس،1971م **بنو سليم**، مطابع دار العلم للملايين، بيروت، ط1.

بدوي، عبدالرحمن،1980م، **في الشعر الأوروبي المعاصر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2.

بروكلمان، كارل،1959م، **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة: عبدالحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط د.

البستاني، صبحي،1976م، **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع**، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1.

البصير، كامل حسن،1987م، **بناء الصورة الفنية في البيان العربي**، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد.

البطل، علي،1981م، **الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري**، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2.

البغدادي، عبدالقادر بن عمر،1979م، **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تحقيق: عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2.

البغدادي، قدامة بن جعفر(ت:337هـ)، 1978م، **نقـد الـشعر**، تحقيـق: كمـال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، ص: 19.

بنت الشاطئ، عائشة عبدالرحمن،1957م، **الخنساء**، دار المعارف، بيروت، لبنان.

توماس، ديلان، 1982م **، مجموعة مقالات نقدية _" عالم القصائد المبكرة" بقلـم إيادرأولسون ـ**، ترجمة: إبراهيم جبرا، دار الرشيد للنشر، العراق.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر(ت: 255هـ)، 1969م، **كتاب الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط3.

الجبوري، منذر،1974م، **أيام العرب وأثرها في الـشعر الجـاهلي**، دار الحريـة للطباعة، منشورات وزارة الأعلام، الجمهورية العراقية، بغداد.

الجبوري، يحيى،1997م، **الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه**، مؤسسة الرسالة، ط8.

الجرجاني، عبد العزيز القاضي، 1951م **، الوساطة بـين المتنبـي وخـصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط2.

الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (ت: 471هـ)، 1988م، **دلائـل الإعجاز في علم المعاني**، تحقيق: محمد عبده، محمـد محمـود الـشنقيطي، راجعه: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.

الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمـد(ت:471هـ)، 1979م، **كتـاب أسرار البلاغة**، تحقيق: هـ. ريتر، مكتبة المتنبي، القاهرة، ط2.

الجرجاني، محمد، 1982م **،الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة**، تحقيـق: عبـد القادر حسين، دار نهضة مصر، د.ط.

الجعدي، النابغة، عبدا بن قيس بن جعـدة، 1998م **، الـديوان**، جمعـه وحققـه وشرحه: واضِح الصمد، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1.

جمعة، حسين،1991م، **الرثاء في الجاهلية والإسلام**، دار معد للنـشر والتوزيـع، دمشق، ط1.

الجهاد، هلال،2001م، **فلسفة الشعر الجاهلي، دراسة تحليلية في حركية الـوعي الشعري العربي**، دار الثقافة والنشر، دمشق، ط1.

الجهني، زيد بن محمد بن غانم،1425م، **الصورة الفنية في المفضليات أنماطهـا وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية**، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ط1.

الحاوي، سعد أحمد،1983م، **الصورة الفنية في شعر امرئ القـيس، ومقوماتهـا اللغوية والنفسية والجمالية**، دار العلوم للطباعة والنشر، الريـاض، المملكـة العربية السعودية، ط1.

الحديدى، عبداللطيف محمد السيد،1997م، **الصورة الفنية فـي شـوقيات حـافظ، دراسة تنظيرية تطبيقية**، دار المعرفة للطباعة والتجليد، مصر، المنـصورة، ط1.

الحصري، أبو إسحق إبراهيم بن علي القيروانـي(ت:453هـ ـ)، 1972م، **زهـر الآداب وثمر الألباب**، مفصل ومضبوط بقلم زكي مبارك، دار الجيل بيـروت، لبنان، ط4.

حمادة، إلهام أحمد عبد الرحمن،2008م، **الصورة الفنية في شعر الـصعاليك حتـى نهاية العصر الأموي**، رسالة دكتوراه، غير منـشورة، جامعـة اليرمـوك، الأردن.

حمود، محمد، 1993م ، **الخنساء شاعرة الرثـاء**، دار الفكـر اللبنـاني للطباعـة والنشر، بيروت، ط1.

الحوفي، أحمد،1980م، **المرأة في الشعر الجاهلي**، دار نهـضة مـصر للطباعـة والنشر، القاهرة، ط3.

الحيني، محمد،1963م، **الخنساء شاعرة بني سليم**، المؤسـسة المـصرية العامـة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة.

خالد، سليمان،1987م، **أنماط من الغموض في الشعر العربـي الحـر**، منـشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، إربد، الأردن.

الخضيري، صالح بن عبدا بن عبدالعزيز ،1993م، **الصورة الفنية فـي الـشعر الإسلامي عند المرأة العربيّة في الشعر الحديث**، مكتبـة التوبـة، الريـاض، المملكة العربية السعودية، ط1.

الخطيب، بشرى محمد علي،1977م، **الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام**، ساعدت جامعة بغداد على نشره، مديرة مطبعة الإدارة المحلية، بغداد.

خليف، مي يوسف،1991م ، **الشعر النسائي في أدبنا القديم**، مكتبة غريب، القاهرة، ط1.

خليف، مي يوسف،1989م، **القصيدة الجاهلية في المفضليات"دراسة موضوعية فنية"** مكتبة غريب، القاهرة، ط1.

الخنساء، تُماضر بنت عمرو بن الشريد،1988م، **الديوان**، تحقيق: أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، الأردن، ط1.

الخنساء، تُماضر بنت عمرو بن الشريد،1985م، **الديوان**، تحقيق: عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1.

الدايه، فايز،1990م، **جماليات الأسلوب: الصور الفنية في الأدب العربي**، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان.

الدينوري، عبدا بن مسلم بن قتيبة(ت:276هـ)، 2005م، **الشعر والشعراء**، تحقيق وشرح: مفيد قميحة و محمد أمين الضنّاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2.

الديوب، سمر جورج، 1998م **، الصورة الفنية عند شعراء البادية في عصر صدر الإسلام**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة البعث، حمص، سوريا.

الذبياني، النابغة، زياد بن معاوية بن ضبان، 1976م **، الديوان**، تحقيق: محمد الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

الربابعة، موسى،1997م، **جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى**، من كتاب قطوف دانية، دراسات عربية، مهداه إلى ناصر الدين الأسد، تحرير عبدالقادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الرباعي، عبد القادر،1995م، **الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق**، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ط1.

الرباعي، عبد القادر،1999م، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، المؤسسة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2.

الرباعي، عبدالقادر، 1984م، **الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سـلمي**، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1.

الرفوع، خليل عبد سالم، 2007م، المنية في الشعر الجاهلي"دراسـة فـي دلالتهـا وصورها الاستعارية"، **المجلة الأردنية في اللغة العربيـة وآدابهـا**، جامعـة مؤتة، المجلد 3، العدد 3، ص107-132، جمادي الآخرة، 1428هـ/ تموز.

الرفوع، خليل عبد سالم،2006م، صورة الحرب في الشعر الجاهلي، **مجلة جامعـة قطر**، العدد الثامن والعشرون، ص89-126، السنة الثامنة والعشرون.

الرفوع، خليل،2006م، صورة السحب في الشعر الجاهلي" دراسـة فـي التـشكيل والرؤيا"، **المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**، جامعة مؤتة، المجلـد 2، العدد 3، ص101-124، جمادي الآخرة .

رومية، وهب أحمد،1996م، **شعرنا القديم والنقد الجديد**، عالم المعرفة، الكويت.

زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1997م.

الزبيدي، محمد مرتضى الحسين،1386هـ ، **تاج العروس من جواهر القـاموس**، مطبعة حكومة الكويت.

الزركلي، خير الدين،1989م، **الأعلام**، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء مـن العرب والمستعربين، والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8.

الزعبي، أحمد، 2000م ،**التناص نظرياً وتطبيقياً**، مؤسسة عمون للنشر والتوزيـع، عمان، الأردن، ط1.

الزمخشري، جاد ا أبي القاسم محمد بن عمر،1982م، **أساس البلاغـة**، تحقيـق: أمين الخولي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

س. م. بورا،1976م، الخيال الرومانسي، ترجمة: جابر أحمـد عـصفور، **مجلـة الأقلام**، بغداد، العدد12، ص32-46.

ساعي، أحمد بسام،1984م **الصورة بين البلاغة والنقد**، المنارة للطباعـة والنـشر والتوزيع، دمشق، ط1.

السريحي، صلوح بنت مصلح بن سعيد،1998م، **صورة الرثاء في الشعر الجاهلي**، رسالة دكتوراه غير منشورة ، جدة.

سلطان، منير،2002م، **الصورة الفنية في شعر المتنبي: الكناية والتعريض**، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر.

السيد، عز الدين علي،1986م، **التكرير بين المثير والتأثير**، عالم الكتب، بيـروت، لبنان، ط2.

سيرنج، فيليب،1992م، **الرموز في الفن، الأديان، الحيـاة**، ترجمـة: عبـدالهادي عباس، دار دمشق، ط1، دمشق.

السيوطي، أبو الفضل جلال الدين عبد الرحمن أبو بكر، (ت: 911هـ ـ)، 1995م، **الإتقان في علوم القرآن**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3.

شادي، محمد إبراهيم عبدالعزيز، 1991م، **الصورة بـين القـدماء والمعاصـرين، دراسة بلاغية نقدية**، مطبعة السعادة، الدوحة، ط1.

شامي، يحيى، 1999م، **الخنساء شاعرة الرثـاء** ، دار الفكـر العربـي للطباعـة والنشر،بيروت، ط1.

الشريشي، أبو العباس أحمد بن عبد المـؤمن القيـسي،1979م، **شـرح مقامـات الحريري**، دار الكتب العلمية، بيروت.

شطناوي، لقمان رضوان،2006م، **الرمز في الشعر الأردنـي الحـديث ـ دراسـة نظرية وتطبيقية ـ** مطبعة الروزنا، عمان، الأردن، ط1.

الشمايلة، سميحة عمر،2006م، **بنائية اللغة الشعرية في ديوان الخنـساء**، رسـالة ماجستير، غير منشورة، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن.

الشورى، مصطفى عبد الشافي،1995م، **شعر الرثاء في العصر الجـاهلي دراسـة فنية**، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1.

الشوري، مصطفى عبدالشافي،1996م، **الشعر الجاهلي تفسيراً أسطورياً**، الـشركة المصرية العالمية للنشر.

شيخو، لويس،1985م، **أنيس الجلساء في ملخص شرح ديوان الخنساء**، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت.

الصائغ، عبد الإله،(د.ت)، **الصورة الفنية معياراً ونقدياً**، دار القائدي، ليبيا.

صالح، بشرى موسى،1994م، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.

ضيف، شوقي،1977م، **الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور**، دار المعارف.

ضيف، شوقي، **تاريخ الأدب العربـي، العـصر الجـاهلي**، دار المعـارف، ط17، القاهرة.

ضيف، شوقي، **فنون الأدب العربي، الفن الغنائي، الرثـاء**، دار المعـارف، ط4، القاهرة.

طبانة، بدوي،1969م، **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي**، الأنجلو المصرية، القـاهرة، ط3.

طبانة، بدوي،1988م، **معجم البلاغة العربية**، دار المنارة، ودار الرفـاعي للنـشر والتوزيع، السعودية، ط3.

الطواسني، شكري، 1998م **، مستويات البناء الشعري عند محمد إبـراهيم أبـي سنة(دراسة في بلاغة النص)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

عباس، إحسان،1955م، **فن الشعر**، دار الثقافة للطباعة والنشر، بيروت، ط3.

عباس، فضل حسن،1989م، **البلاغة فنونها وأفناها(علم المعـاني)**، دار الفرقـان للطباعة والنشر والتوزيع، ط2.

عبد الرحمن، عبد الهـادي،1994م، **سـحر الرمـز ـ مختـارات فـي الرمزيـة والأسطورة ـ** اللاذقية، دار الحوار، ط1.

عبد ا ، محمد حسن،1984م، **الصورة والبناء الشعري**، دار المعـارف، مـصر، القاهرة.

عبد المطلب، محمد، 1995م **، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عبد النور، جبور،1979م، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1.

عبدالرحمن، عفيف،1983م، **معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين**، دار العلـوم للطباعة والنشر.

عبدالرحمن، محمد،1995م، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجـاني**، الـشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1.

عبدالرحمن، نصرت،1982م، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقـد الحديث**، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ط2.

العبسي، عنتر بن شداد،1994م، **الديوان**، شرح وتعليق: عباس إبرهيم، دار الفكـر العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1.

عجينة، محمد،1994م، **موسوعة أساطير العرب عـن الجاهليـة ودلالاتهـا**، دار الفارابي، ط1، بيروت.

العسقلاني، ابن حجر أحمد بن علي(ت: 853هـ)، **الإصابة في تمييز الـصحابة**، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار النهضة مصر للطباعة والنـشر، الفجالـة، القاهرة.

العسكري، أبو هلال، 1988م**، جمهرة الأمثال**، دار الفكر، بيروت.

عصفور، جابر أحمد، 1974م**، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغـي**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط3.

عطوان، حسين، 1987م**، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي**، دار الجيل، بيروت، ط2.

عطوي، علي نجيب،1993م، **الخنساء بنت عمرو شـاعرة الرثـاء فـي العـصر الجاهلي**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1.

العلوي، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم،1982م، **كتـاب الطـراز المتـضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

علي، جواد،1972م، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، دار العلـم للملايـين، بيروت، ط1.

العواجي، محمد جرمان،1415هـ، **القيم الإنسانية في الشعر الرثاء الجاهلي**، دار الحارثي للطباعة والنشر، مكة المكرمة، السعودية، ط1.

عوض، ريتا، 1990م، **بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس**، دار الآداب، بيروت، ط1.

عيد، رجا،1995م، **القول الشعري(منظورات معاصرة)**، منشأة المعارف، الأسكندرية.

الغنيم، إبراهيم عبدالرحمن، 2001م، **شعر المرأة العربية نسج البلاغة والخيال**، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1.

الفاخوري، حنا،1969م، **الحكم والأمثال**، دار المعارف، ط2.

فالح، خليل رشيد،1985م، **الصورة المجازية في شعر المتنبي**، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد.

فريدمان، نورمان، د.ت. الصورة الفنية، ترجمة: جابر عصفور، **مجلة الأديب العراقية**، العدد16، ص192-216.

فضل، صلاح،1993م، **إنتاج الدلالة الأدبية(قراءة في الشعر والقصص المسرحي)**، هيئة مصر الثقافية، القاهرة.

الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب، 1998م، **القاموس المحيط**، مؤسسة الرسالة، طبعة6.

قاسم، عدنان حسين، 2000م، **التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية**، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، القاهرة، ط2.

القاضي، إسماعيل،1962م، **الخنساء في مرآة عصرها" بحث ونقد وتحقيق في حياتها وعصرها وشعرها**" مطبعة المعارف، بغداد.

قدامة بن جعفر،أبو الفرج قدامة بن جعفر البغدادي(ت: 337هـ)، **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، مطبعة الخانجي، القاهرة، ط3.

القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الفضل بن أبي الخطاب،1999م، **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، حققه وعلق عليه: محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق.

القرطاجني، أبو الحسن حازم، (ت: 821 هـ)، 1966م، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس.

القزويني، جلال الدين محمد بن عبدالرحمن (739هـ)، د.ت، **الإيضاح في علوم البلاغة**، تحقيق وتعليق لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة.

القيسي، نوري حمودي،1976م، الخنساء ظاهرة فنية جديدة في الشعر العربي، **مجلة آداب المستنصرية**، مطبعة دار المعارف، بغداد، العدد الأول، ص218-236. السنة الأولى.

القيسي، نوري حمودي، 1984م **، الطبيعة في الشعر الجاهلي**، عالم الكتب، ط2، بيروت.

الكبيسي، طراد،1975م، **الغابة والفصول**، دار الرشيد، بغداد، ط1.

الكبيسي، عمران خصير حميد، 1982م**، لغة الشعر العراقي المعاصر**، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1.

كروتشه، بندتو،1947م، **المجمل في فلسفة الفن**، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة.

الكندي، امرئ القيس بن حجر،1998م**، الديوان**، بشرح أبي سعيد السكري،(ت:275هـ)، دراسة وتحقيق: محمد الشوابكة، وأنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، ط1.

اللامي، جبار عباس،2000م، **قراءة جديدة في مراثي الخنساء**، مؤسسة اليمامة الصحفية، العدد78.

لبيد بن ربيعة العامري، 1966م، **الديوان**، دار صادر، بيروت.

لويس، سي. دي، 1982م، **الصورة الشعرية**، ترجمة: أحمد ناصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق.

ماريني، رغداء، 2002م**، شواعر الجاهلية دراسة نقدية**، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1.

المبارك، مازن، 2002م**، الموجز في تاريخ البلاغة**، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2.

المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، **الكامل في اللغة والأدب**، مكتبة دار المعـارف، بيروت، لبنان.

المبيضين، ماهر أحمد،2003م، **الأسرة في الشعر الجـاهلي دراسـة موضـوعية وفنية**، دار البشير، عمان، الأردن.

المبيضين، ماهر أحمد،2005م، الظليم ومواضع وروده في القصيدة الجاهلية، **مجلة المنارة للبحوث والدراسات،** جامعة آل البيت، م11، ع4، ص392-413.

محمد، الولي، 1990م**، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقـدي**، المركـز الثقافي العربي، بيروت، ط1.

المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن،(ت421هـ) 1991م **، شرح ديوان الحماسة**، شرحه ونشره: أحمد أمين، وعبـد الـسلام هـارون، دار الجيـل، بيروت، لبنان، ط1.

مطلوب، أحمد، 1983م، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، مطبعـة المجمـع العراقي.

مفتاح، محمد، 1992م، **تحليل الخطاب الشعري(اسـتراتيجية التنـاص)**، المركـز الثقافي العربي، بيروت ، ط3.

الملائكة، نازك،1973م، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط7.

المهلهل، عدي بن ربيعة(ت:525م)، 1995م، **الديوان**، ط1، تحقيق:أنطوان محسن القوال، دار الجيل، بيروت، لبنان.

مهنا، علي، و خريس، علي نعيم، 1990م**، مشاهير الشعراء والأدباء**، دار الكتـب العلمية، بيروت، لبنان، ط1.

موسى، إبراهيم،1995م، **حداثة الخطاب وحداثة السؤال**، مركز القـدس للتـصميم والنشر والكمبيوتر، بيروت، ط1.

الميداني، أبو الفضل أحمد محمد (ت: 518هـ ـ)، 1972م، **مجمـع الأمثـال**، دار الفكر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، ط3.

الميداني، عبد الرحمن،1996م، **البلاغة العربية أسسها وعلومهـا وفنونهـا**، دار القلم، دمشق.

ناصف، مصطفى،1984م، **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، بيروت، ط3.

نزال، فوز سهيل،2003م، **لغة الحوار في القرآن الكريم دراسة وظيفية وأسلوبية**، الجوهرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1.

النص، إحسان،1973م، **العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي**، دار الفكر، ط2.

نفاع، محمد فؤاد، **الجود والبخل في الشعر الجاهلي**، مدخل لغوي أسلوبي، دار طلاس للدراسات والنشر، دمشق.

نوفل، يوسف حسن،1995م، **الصورة الشعرية والرمز اللوني**، دار المعارف، القاهرة.

النيسابوري، مسلم بن الحجاج أبو الحسين القشيري، د.ت. **صحيح مسلم**، تحقيق: محمد فؤاد عبدالباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.

هلال، محمد غنيمي، د.ت. **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر، القاهرة.

هلال، محمد غنيمي، د.ت. **دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده**، دار نهضة مصر، القاهرة.

هلال، هيثم جمعة، 2004م، **موسوعة حروب ومعارك العرب في الجاهلية**، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1.

الهليل، عبد الرحمن بن عثمان بن عبدالعزيز، 1999م، **التكرار في شعر الخنساء دراسة فنية**، دار المؤيد، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1.

ويلك، رينية، ووادين، أوستن،1981م، **نظرية الأدب**، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2.

يحياوي، رشيد،2000م، ماء الشعر الجاهلي، **مجلة جذور**، م2، ع3، ص151-172.

اليشكري، الحارث بن حلزة، 1991م، **الديوان**، جمعه وحققه وشرحه: اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1.

يوسف، حسنى عبد الجليل،2007م، **علم البديع بين الاتباع والابتداع، دراسة نظرية وتطبيقية في شعر الخنساء**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1.